

Secolul 20



**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

Coperta

**« Visul unei nopți de vară »
în viziunea lui JOHN NEUMEIER**

Imagine prelucrată tipografic



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de **Uniunea Scriitorilor**
din **Republica Socialistă România**

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

237-238-239

10-11-12 • 1980

SUMAR

EUROPA

LINII DE FORȚĂ SPIRITUALĂ

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Canti per Europa* • 5

THEODOR GRIGORIU: *Itinerar de sugestii—textele poetice ale oratorului: De la Dante la Rimbaud.* • 7

ALEXANDRU PALEOLOGU: *A fi european* • 13

ANTONIO GRAMSCI

POLITICĂ ȘI CULTURĂ

FLORIAN POTRA: *Față cu Gramsci* • 18

ANTONIO GRAMSCI: *Pentru o istorie a intelectualilor; Note critice la o tentativă de « eseu popular de sociologie »: Cîntul al 10-lea din*

«Infernul» de Dante (cu textul dantesc) — grupaj, în românește de Florian Potra ● 21

FLORIAN POTRA: *La mia «scoperta di Antonio Gramsci»* ● 60

RADU FLORIAN: *Gramsci, restituție și înnoire în gândirea marxistă a secolului* ● 64

BERTOLT BRECHT

DINCOLO DE ȘI ÎNSPRE EUROPA

MARGARETE VEGH: *Europa distanțată sau «Cît de epic este teatrul istoriei europene»* ● 78

BERTOLT BRECHT: *Jurnal de lucru 1938—1955*, selecție și traducere de Margarete Vegh ● 81

POLARITĂȚI ȘI INTERFERENȚE

SURPRIZELE DIALOGULUI

AMELIA PAVEL: *Spațiul franco-german și expozițiile europene (cu ilustrații)*.

N. STEINHARDT: *Pe versantul anecdotic al «Muntelui vrăjit»* (cu documente fotografice de la Davos) ● 97

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN: *Întîlniri românești în Jurnalul lui Ernst Jünger* ● 102

JOHN NEUMEIER: «VISUL UNEI NOPTI DE VARĂ»

DAN NASTA: *Dansul ca întrupare*

TEA PREDA: *Enigmaticul John Neumeier* ● 105

TIPOLOGII ÎN CONFRUNTARE

MIHAI ISBĂȘESCU: *Românul în literatura germană* ● 107

PREMIUL HERDER '80

EMIL CONDURACHI

RĂZVAN THEODORESCU: *Europenitatea istoricului* ● 129

EMIL CONDURACHI: *Omagiu lui Herder* ● 133

COMPLEMENTARITATE EUROPEANĂ

WLADYSLAW TATARKIEWICZ: *Estetica, o sumă în mișcare, în românește de Rodica Ciocan-Ivănescu* ● 135

ION IANOȘI: *O inseparabilă coexistență: Heraclit-Parmenide* ● 143

MIŁOSZ, PREMIUL NOBEL 1980

CZESŁAW MIŁOSZ: *Sfârșitul poeziei ca negativitate; Pământul într-un timp regăsit*, cuvînt la decernarea Premiului Nobel, în românește de Radu R. Șerban; *Europa noastră*, în românește de Olga Zaïcik ● 148
IVAR IVASK: *Coloana înfinită: Miłosz și literatura Europei răsăritene*, în românește de D. Condrea-Derer ● 167

« CIVILISATION IS A TRAGEDY WITH A PLOT »

Epistolar ARNOLD TOYNBEE, GILBERT MURRAY, G. OPRESCU, prezentat de Radu Ionescu ● 173
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: *Gheorghe Brătianu* ● 181
OV. S CROHMĂLNICEANU: *O biruință paradoxală: Benjamin Fondane* (cu ilustrații) ● 189

ÎN JURUL LUI BRÂNCUȘI

BARBU BREZIANU: *Brâncuși, Voronca și avangarda română* ● 195
ILARIE VORONCA: *L'interview*, fragmente, în românește de Barbu Brezianu ● 203; *Brâncuși*, evocat de James Johnson Sweeney și Sean Sweeney, în românește de Cecilia Burcescu ● 212
ISAMU NOGUCHI: *Mărturisire despre Brâncuși*, în românește de Radu R. Șerban
BARBU BREZIANU: *Cu Isamu Noguchi pe urmele lui Brâncuși*
MARIN SORESCU: *Brâncuși, Noguchi, Apostu și « Rondelul apei din grădina japonezului »*
ANDREI PLEȘU: *Portretul sculptorului la bătrînețe*
GEORGE APOSTU: *Bucurie*
Reportajul fotografic, PAUL AGARICI

ANCHETA « SECOLUL 20 »

**Interferențe și determinări reciproce
ale literaturilor în contextul lumii contemporane**

DAMIAN NECULA: *Pentru că trăim într-o lume alfabetizată* ● 218
ALEXANDRU PAPILIAN: *Cultură și universalitate* ● 221
ION POP: *Deschideri necesare* ● 225

EUGEN JEBELEANU

E. MARIO BOLASCO: *Întîlnire cu Jebeleanu*

EUGEN JEBELEANU: *Per non dimenticare*, poem, în italiană de E. Mario Bolasco

HUMBERTO CASTELLO: *Homenaje*

La răscrucea omagiilor: ALEXANDRU PALEOLOGU, MIRCEA ZACIU, EUGEN SIMION, DAN CRISTEA, LUCIAN RAICU

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Poetul în fața istoriei*

EUGEN JEBELEANU: *Che cosa può ancora aspettarmi. Non rallegrarti, Sventolata, Confronto, Labra di ferro, Compleanno, Botta e risposta, Eppure, l'arte, Mal di denti, L'arme segreta, Come morii*, poeme tălmăcite în italiană de Eta Boeriu; *Réclusion, Je suis Daniel, Les cubes de glace, Mais les lousps . . . , Laisse . . . , Précarité, Sur la pointe du cœur, Le roi*, poeme tălmăcite în franceză de Irina Eliade; *Semiramis, Diskontinuierlich, Ich warte, Wege, Nur soviel, In der Schwebe, Gewöhne dich, Nike von Samothrake, Und ich habe, Der alte Achilles, Die Marder, Der Apostel*, poeme tălmăcite în germană de Alexandru Al. Șahighian

GEO ȘERBAN: *Efigie*

LAWRENCE DURRELL

DAN GRIGORESCU: *Mediterrana lui Durrell* ● 234

LAWRENCE DURRELL: *Justine*, roman, fragmente, în românește de Catinca Ralea ● 239

Catinca Ralea, in memoriam

GEORGE MACOVESCU: *Sufletul ei mare și deschis* ● 262

D. I. SUCHIANU: *Tumult și dăruire* ● 264

ANTOANETA RALIAN: *Catinca Ralea, traducătoarea* ● 266

CADRAN

O prezență de limbă și poezie românească în « Times Literary Supplement » (de Andrei Brezianu); DORA ILIOPOULOU-ROGAN: *Bucureștiul, metropolă a creației artistice* ● 268

EUROPA

LINII DE FORȚĂ SPIRITUALĂ

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

CANTI PER EUROPA

Avem fericitul prilej de a asista la o gală a Muzicii, Poeziei și Artei tipografice. Dacă eu însumi aș fi fost maestrul de ceremonie al acestei sărbători, aș fi pavoazat pereții din jur cu textul — mărit — al celui enigmatic poem al lui Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, care — după o expresie bine cunoscută — reprezintă o « hartă stelară a poeziei ». S-ar fi văzut, astfel, cum Poezia și Muzica — două arte care s-au întâlnit, cândva, la originile lor — se pot întâlni din nou, oricând, într-o imagine grafică: spațializarea temporalității lor le apropie pe amândouă, într-o componentă figurativă, a Artei picturale. Cu alte cuvinte, am fi văzut aici, în jurul nostru, Poezia ca partitură și am fi înțeles și mai bine ideea lui Valéry care vedea în arta cititului — cu vocea sau

numai cu ochii — dinamica dătătoare de sensuri noi pe care dirijorul o asigură unei compoziții muzicale.

În lipsa unui asemenea cadru, rămâne exclusiv în sarcina acestor Canti per Europa, univers de sonorități redus, acum, la expresia sa pur grafică, așa cum mersul stelelor « îngheață » în reprezentarea unei hărți a cerului, — să ne confirme adevărul utopic al aceluiaș Mallarmé care spunea: Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. Acceptînd ipostaza materială a cărții, Theodor Grigoriu a acceptat de fapt, un pariu: acela al înrudirii esențiale a Muzicii și Poeziei întru Idee, adică a Cărții ca instrument spiritual. Formula aparține tot lui Mallarmé și dacă-mi îngădui să-i pronunț numele cu atîta insistență, este pentru faptul că nu cunosc un alt poet, care, asemenea acestui spirit fanatizat de Wagner, să fi adus un mai strălucit elogiu Muzicii. Căci — zice el — « nu din sonorități elementare ale alămurilor, corzilor și lemnelor, indiscutabil, ci din intelectuală vorbire la apogeul ei va trebui, cu plenitudine și evidență, să rezulte, ca ansamblu de raporturi existînd în tot, Muzica ».

Canti per Europa, această compoziție sfîșietoare și virilă, mi s-a părut a fi tocmai o asemenea « intelectuală vorbire la apogeul ei », în care cuvintele și sunetele se logodesc pentru o cutremurată liturghie a ororii, protestului și speranței. Pentru a sublinia lupta intestină între creație și distrugere, pentru a demasca o demonie a Istoriei pe care numai un bătrîn continent ca Europa poate s-o conțină și, eventual, s-o răscumpe, Theodor Grigoriu a apelat la verbul unor poeți ca Dante, Pușkin, Eminescu, Rimbaud, Rilke și Lorca, personalități lirice foarte diverse, dar deopotrivă mistuite de procesul tragic prin care Ideea se materializează în Istorie. Între imaginea evocatoare a unui mit străvechi și enumerarea dramatică a orașelor pustiite de lupte și războaie, între un plan de jos, al iubirii care rotește planetele, între suferința și cîntecul orfic, — partitura lui Theodor Grigoriu se mișcă între limitele aceleiași umanități care ar vrea să se purifice, prin artă, de propriile sale mizerii. Compozitorul a înțeles astfel să sporească virtuțile exorcistice și revigorante ale artei sale, să mizeze pe o dublă conspirație de inefabil, a Sunetului și Cuvîntului — ca insule plutitoare în marea ocean al Tăcerii.

Să nu ne lăsăm amăgiți de această inofensivă « boîte à musique » confecționată din hîrtie: acolo înlăuntru, între copertile ei, se află o lume întreagă de lacrimă și ideal, Opera însăși, care renunță treptat la existența ei placentară, care se desprinde acum încă o dată, de autor, pentru a-și trăi viața sa proprie. Numai în felul acesta, prezentul unui artist devine un avertisment încărcat de valoare și tilc între trecut și viitor.

CANTI PER EUROPA

THEODOR GRIGORIU

Itinerar de sugestii

Descrierea unei muzici prin cuvinte este imposibilă.

Să presupunem că forme foarte complicate, în perpetuă evoluție și modificare a contururilor, ar putea fi — cu ajutorul metaforelor — sugerate de aceste cuvinte ; ce facem cu *substanța*, cu contactul emoțional ce se stabilește între ascultător și muzică?

Și totuși, pentru că nu poate rămâne mută, muzicologia mondială continuă să descrie muzicile, reacțiile ascultătorilor etc. Estetic, acesta e un joc alegru al spiritului, un bun exercițiu al gândirii, sensibilității și inteligenței.

Aici iubitorii de muzică participă, dar nu total.

Dincolo, conexați cu aceste teritorii, se află analiștii, cu armele lor ascuțite, inventate în străfundurile istoriei, ordonate în tabele de vechii indieni, teoretizate de PYTHAGORA, PLATON și ARISTOTEL, perfecționate de spirite ordonate europene, dintre care nu lipsește nici JEAN-JACQUES ROUSSEAU (care, se știe, a fost și muzician !).

Pentru marele public, analizele muzicale sînt însă scheme și formule inaccesibile, mai ales cînd este vorba de creația contemporană.

De aceea cred, după o observație îndelungată, că un anumit gen de eseu, realizat de muzicieni, care ar avea ingeniozitatea ARIADNEI, poate conduce pe ascultători prin labirinturi muzicale fără să se rătăcească (și să se descurajeze), să le stîrnească curiozitatea pentru splendorile artei sunetelor.

După prima audiție a oratoriului CANTI PER EUROPA, încerc un astfel de eseu-circuit, dintr-o multitudine posibilă, la îndemîna imaginației.

FRESCA I — RĂPIREA EUROPEI

Obsesia păsărilor

Se poate vorbi de o obsesie a păsărilor în aproape toate artele. De la ideogramele hieroglifice, în care aceeași pasăre tăcută desparte propozițiile, pînă la Păsările Măiestre brîncușiene, ne întîlnim mereu în artele plastice cu grația zburătoarelor.

În muzică, pasărea e prezentă prin cântecul ei. De la JUSQUIN DESPRÊS la MESSIAEN, dar și VIVALDI și ENESCU, marii compozitori sînt atenți la lecția de muzică a păsărilor.

Pasărea e viers, dar și formă. Cînd cîntecul de pasăre nu e prea evident, ci doar sugerat, vechea ideogramă poate deveni *ideofonie*. Putem atunci desena sonor forma păsării, nu infinitele ei florituri ornitologice.

Apoi păsările trăiesc și mai ales cîntă acolo unde e liniște. Mergînd pînă la capăt, ajungem la raiul păsărilor, la liniștea edenică, din care se nasc toate miturile. Și mitul RĂPIRII EUROPEI.

EUROPA, fiica regelui AGENOR, se joacă cu surorile ei pe țărmul de azur al MEDITERANEI.

ZEUS-taur, înamorat, apare din valuri.

Pe vasul grecesc, vechi de două milenii, care zugrăvește mitul RĂPIRII EUROPEI se află, în stînga sus, o pasăre.

Un lung amor

Insula CRETA are forma unui leagăn de dragoste. Idila cu EUROPA e povestită de RIMBAUD, care cunoaște firea capricioasă a lui ZEUS. « Fruntea lui divină » și trupul ce « sălbatec se-nfioară » sînt antagonice.

Un mit este o poveste cu sensuri, așa cum o poveste visează să fie un mit.

Dar un mit antic amintit astăzi pare o poveste cam lungă, la capătul căreia ascultătorii (ca și copiii) nu ajung niciodată.

O muzică cu impulsuri simetrice, deși total asimetrică, în care timpul stă parcă pe loc, deși e mereu altfel colorat, dă impresia că mitul e rememorat obiectiv.

Povestitorul a dispărut, fasciculele sonore ȧes lent o muzică știută cîndva, dar uitată.

FRESCA II — COPILĂRIA DEMIURGILOR

Istoria violenȧei

EUROPA a născut copii războinici. De vină e cu siguranȧă antagonicul ZEUS.

Luptele au pornit cu arme modeste, care s-au sofisticat tot mai mult, ca să creze în permanenȧă surprize adversarului.

Pentru a duce o bătălie trebuie să fie totul bine organizat, după bătălie are loc totdeauna o reorganizare. Organizare, reorganizare, pentru a dezorganiza rivalul ! Un efort care cere cere logică și gîndire îndelungată, pentru un scop total absurd.

O acțiune incoerentă e totuși o acțiune.

Cu ajutorul sunetelor e posibilă sugerarea incoerenȧei, organizările sterile, activitatea inutilă. Totul prin acumularea unei tensiuni sonore care acționează pe toate registrele orchestrei, cu ajutorul paletelor coloristice, al figurilor melodice și ritmice, al unei strategii psihologice.

Cînd tensiunea a ajuns la punctul de fierbere, corul începe scandarea halucinantă a unor nume de localități unde au avut loc lupte sîngeroase, citite parcă pe un monument ridicol, ridicat anume să amintească ororile beligeranȧei.

În scurtele pauze ale scandării corului, se aud semnale de trompetă autentice, napoleoniene și prusiene, care au răsunit și printre gloanȧele și obuzele marilor bătălii.

Genialul adolescent RIMBAUD intervine din nou, cerînd armatelor lumii să oprească măcelul fratricid.

El strigă: « Stați ! » și devine într-o clipă conștiinȧa lucidă a omenirii.

Întreaga frescă are trei straturi: incoerenȧa, scandarea izoritmică, o muzică a apelului patetic rimbaldian.

Action painting Action musicale

Toccata e o piesă muzicală compusă din sunete rapide sau sunete repetate. Extinzînd ideea sunetelor repetate, se ajunge la motive repetate, la fraze repetate, etc.

Conjugat cu acest principiu componistic, se încearcă translația tehnicii picturale «action painting» într-o «action musicale», care tinde către spontaneitatea ideală. Atît cît permite arta sunetelor, care și pentru improvizații, are nevoie de borne.

Ideea de «action musicale» e urmărită mai mult în planul compozițional de ansamblu, detaliile fiind libere sau precizate, pe o axă a desfășurării temporale, obișnuită.

Spiritul edilitar

Cu multe decenii în urmă, desenînd edificii în atelierul Facultății de arhitectură, a început un dialog intim cu formele care le alcătuiesc, cu materialele din care se construiesc.

Deformație profesională, orice arhitect privește un monument cu un ochi scrutaător, îl analizează de departe, se apropie de el cu emoția celui care știe să judece rostul și valoarea detaliilor, a ornamentelor.

Vizita, printre ruine, la DRESDA — unul din motivele care a determinat compunerea oratorului CANTI PER EUROPA — a fost intens tragică. Din frumoasele portale, balcoane și ferestre ale FLORENȚEI NORDULUI, n-a mai rămas nimic.

Cum poate uita cineva vreodată că la celebra operă a DRESDEI (atunci un deal de moloz) au avut loc premierele a cîtorva din operele lui WAGNER, că aici a trăit marele WEBER?

FRESCA III — PLÎNSUL MUZELOR

Marile modele

Europa e imaginată distrusă, muzele în lacrimi.

Două modele muzicale se impun: LACRIMOSA din REQUIEMUL de MOZART și O GOLGOTHA din MATTHÄUSPASSION de BACH. Cu ele în memorie, e străbătut continentul nostru. Fresca ni se înfățișează ca o suită de microtablouri.

— Din VORONET a rămas doar o reproducere în culori, atacată de acizi, fragmente de heruvimi, un clopot spart și cîteva bucăți din trîmbițele judecății de apoi.

— SHELLEY ne sfîșie cu o imagine de coșmar: rănile sîngerinde par tot atîția ochi privind în jur tragica realitate.

— FRUMOASA UTA de la catedrala din NAUMBURG este o nestemată a artei anonime. Mina noastră orgolioasă, care semnează tot ce realizăm, nu mai știe să rămînă necunoscută. De multe ori, lucrînd, ai vrea să fii descătușat de propriul tău nume, să crezi doar pentru a spori zestrea sensibilității lumii. Te confunzi atunci o clipă cu artistul anonim care a sculptat leoaica asiriană străpunsă de săgeată și îl înțelegi pe WAGNER (văd că numele său revine!), care cerea ca la sfîrșitul lui PARSIFAL să nu se aplaude.

— Nimeni ca GARCIA LORCA n-a simțit cu atîta patimă căldura organică a pămîntului «tăgeților și a morții oarbe».

— Cine, dacă nu RILKE, putea să definească mai cuprinzător MUZICA? Vizi-tînd la PARIS muzeul RODIN, el notează următoarele versuri:

Muzică: suflu-al statuiilor.

Tăcere-a imaginii,

Tu grai, unde graiuri sfîrșesc.

Dar MUZICA se întâlnește cu GOLGOTHA. Arta sunetelor — o știu numai muzicienii — trebuie să urce mereu tragicul drum al celor patrusprezece opriri: doar printr-o muncă uriașă se poate ajunge la lumină. Orchestra intonează la unison în acest episod, pilonii din registrul grav al SIMFONIEI în *sol minor* de MOZART.

— PUȘKIN vede patimi și sclavi în jurul său . . .

— O rază de speranță apare însă la linia orizontului: PRIMĂVARA de BOTTICELLI, ce pare distrusă, dar nu de tot. Trupul ei roditor ne amintește de EUROPA născătoare de demiurghi; viața poate continua! Cercurile simbolurilor se închid și înving forțele dezordinii și ale distrugerii.

Deasupra melopeei, care e o ofrandă adusă geniului botticellian, atât de grațios, se aud cîntece de păsări. Astfel păsările revin: încă o dovadă că ele ne însoțesc mereu. Obsesie.

FRESCA IV — IMN LUI APOLLO

Lumina de aur

De DANTE, poetul abiselor, nu te poți apropia decît în șoaptă sau strigînd.

Lumina pe care o răspîndește în jurul său e atât de orbitoare, încît prosternarea în fața lui nu e decît un truc, ca să nu-l privești în ochi.

Compozitorii l-au cîntat puțin, probabil de frică.

Curajul de a scrie o muzică pe patru terține din PARADISUL e probabil măruria a ce a rămas dintr-o candoare juvenilă.

DANTE este poetul culorii de aur, ca și APOLLO, sublimul zeu al soarelui.

Spirala băilor armonice

Fiecare din cele 12 versuri din PARADISUL se scaldă într-o altă baie armonică. Aceste băi descriu o spirală, pregătind al 13-lea vers, ultimul din DIVINA COMEDIE:

« L'AMOR CHE MOVE IL SOLE E L'ALTRE STELLE »

În baia armonică a lui *re major*, « tonalitatea pămîntului », cum se pare că ar fi spus GOETHE.

Baia armonică este miracolul sonor care apare la intonarea simultană a două acorduri identice (sau judicios distribuite) de către cor și orchestră. Ce se întîmplă atunci din punct de vedere acustic și al armonicelor descătușate, rămîne să descoperim.

Drumul spiralei a fost ales din zeci de variante, în funcție de uzura tonalităților (băilor armonice) din părțile anterioare ale oratoriului.

Fără mașini de calcul, a fost nevoie de grafice și tabele. Consilieri: memoria și intuiția.

Sugestii finale pentru întreg

Nodul oratorial al lucrării este antagonismul dintre forța de distrugere și pasiunea de a edifica a locuitorilor bătrînului nostru continent.

Conceptul de *fresco*, în sens sonor-temporal, e preluat din arta plastică. Fresca e pictură fără ramă, desfășurată pe un spațiu liber, de orice formă, în care compoziția este savantă, iar detaliile sînt așa cum vrea artistul, naive sau la fel de savante.

Tehnica *fasciolelor sonore*, de care s-a amintit, derivă din ideea *isonului* nostru străvechi.

Complexele agregate modale sînt conduse decis, pentru a nu le lăsa să te conducă ele. Modurile (observația aparține filozofilor greci) degajă ethos-uri, care demonstrează că lucrul cu sunetele nu e o joacă.

FRESCA I RĂPIREA EUROPEI

...Și Zeus-taur duce ca-n leagăn o copilă
Pe Europa goală, ce brațul alb și-l prinde
De gîtul care-n valuri sălbatec se-nfioară.
Obrazul ei cel palid de crin îl lasă blînd
Pe fruntea lui divină; cu ochi închiși ea moare
Cînd Zeus o sărută și valul fremătînd
Îi înflorește părul cu spuma lui de aur.

ARTHUR RIMBAUD

FRESCA II COPILĂRIA DEMIURGILOR

Argos, Plateea,
Anfissa, Cranon,
Naupactos, Mitilene,
Arginuse, Mantineea,
Pylos, Cheronea,
Argos, Potamos, Abydos,
Agrigenton, Naulocos,
Trasimenes, Vadimon,
Arausio, Ilerda,
Capua, Vercelle, Pydna,
Sentinum, Claudium, Mylac,
Lipari, Aegates, Tapae,
Dunbar, Cefalu, Arcole,
Friedland, Yena, Austerlitz,
Grünwald, Brescia, Ferrara,
Amiens, Morat, Nancy,
Auerstadt, Eylau, Bolzano,
Poitiers, Vauban, Morhange,
Guadaleta, Saragossa,
Borodino, Rivoli,

Bilbao, Enna,
Anderlecht, Cadix, Falkland,
Dresda, Tannenberg, Wagram,
Zalaca, Opanez, Crécy, Fleurus,
Dijon, Toledo, Ypres, Marna,
Sedan, Verdun, Briansk.

... Bălți de sînge,
arzînd jăratec,
mii de morți,
un țipăt nesfîrșit de furie.
Ruine,
virtutei dezlănțuit,
război pînă la capăt,
teroare, răzbunare,
Republici ale lumii,
imperii, regi, popoare,
coloane, regimente,
stați!

ARTHUR RIMBAUD

FRESCA III PLÎNSUL MUZELOR

... nimicul, lințoliul se întinde
Pe spațiile deșarte, pe lumile murinde.

EMINESCU

EVOCAREA VORONEȚULUI

Pămîntul ce nu vă dă piine
E-acum plin de sînge,
Rănile în ochi le schimbați,
Pe morți spre a-i plînge.

SHELLEY

EVOCAREA FRUMOASEI UTA

Crinul luminii strălucea în mînă

Razele dulci loveau fața-i senină,
Rotunzii umeri . . .
Părul lucea ca auru-n lumină.

Ochi mari albaștri-n gene lungi de aur
Și fruntea-i albă întunecată-n laur.

EMINESCU

Pămînt
bătrîn
al candeliei
și al durerii,
pămînt al săgeților
și al morții oarbe.

GARCIA LORCA

EVOCAREA MUZICII

O, muzică: suflu-al statuiilor,
Tăcere a imaginii,
Tu grai, unde graiuri sfîrșesc.

RILKE

Mă uit și-n jurul meu nu văd
Decît cătușe, cnuturi, patimi,
Porunci împrăștiind prăpăd
Și sclavi neputincioși în lacrimi.

PUȘKIN

EVOCAREA PRIMĂVERII DE BOTTICELLI FRESCA IV IMN LUI APOLLO

(13) Sublim, Apollo, fă-mă vas de aur,
Cu harul tău nemuritor îl umple
Și incunună fruntea mea cu laur.

(25) Mă du sub pomul sfînt al nemuririi
Și vrednic fă-mă — frunza fără moarte
S-o port pe lutul destinat pieirii.

(139) Și cum aripa mea prea obosise
De-atîta zbor prin sferile înalte,
Un fulger străbătu peste abise.

(142) Și vrerea mea nemaigăsind cuvinte,
În roata cu răsfrîntul feței mele,
Vedeam cum mă tot duce înainte
IUBIREA CARE MIȘCĂ SORI ȘI STELE

DANTE

Traducerea versurilor:

Petre Solomon, Teodor Baș, Maria Banuș, Victor Tulbure, George Buznea

A fi european

« Nu voi, stimabile, să știu de Europa d-tale... »
(Cațavencu)

Multă vreme, epitetul de « european » a însemnat lărgime de orizont spiritual, deschidere către universalitate, adică ceea ce ne-am obișnuit să numim « sincronism ». De la ultimul război încoace, însă, termenul pare a fi început să capete și o nuanță întrucâtva restrictivă. Mentalitatea europeană pare azi ușor anacronică, oarecum desuetă, puțin provincializată. Domnul în veston, cu cravată și eventual pălărie — ținută ce descindea din vechiul *justaucorps* și căreia la noi i se zicea « nemțească » — nu a dispărut, desigur, dar devine un model mai mult sau mai puțin « oficial »; funcționează, un fel de uniformă a *establishment*-ului, care se demodează văzînd cu ochii. Blugii și canadiana, care au venit de peste Atlantic și se răspîndesc în lumea întreagă, constituie o ținută adaptabilă oricărei împrejurări, simplifică la minimum calabalăcul individual și nu-și pierde eleganța prin uzură, dimpotrivă. Tipul britanicului, care cînează în smoking chiar și în junglă, cred că nu mai există. Cămașa cu carouri, bluza mexicană, *poncho*-ul, rubașca, diferite piese vestimentare de model african, extrem-oriental sau indian intră fără incongruență în ținuta omului contemporan de pretutindeni, concurînd-o cu succes pe cea clasic « europeană » și fiind adoptată nu numai de tineret ci și de sexagenari fără prejudecăți (uneori poate și fără simțul ridiculului?). Aspectul vestimentar și mai cu seamă tranșantele schimbări de modă (nu alternanțele periodice de lungime-scurtime și lățime-îngustime, nici modificările evolutive în timp, ci trecerea mai mult sau mai puțin bruscă de la un tip la altul fundamental diferit, cum a fost la noi cu bonjuriștii) implică totdeauna o mentalitate, reprezintă totdeauna o « ideologie ». Ceva s-a schimbat în lume; modelul propriu zis european nu mai e dominant, adică nu mai reprezintă imaginea dominatorului. Unul din simptome este și faptul că limba franceză și-a pierdut înțietatea. Vremea cînd Rivarol a putut lua un premiu al Academiei din Berlin pentru *Discours sur l'universalité de la langue française* a coincis cu cea în care se consolidase dominația europeană asupra lumii, dominație al cărei început, dealtminteri, nu francezilor li se datorează și în care ei nu au avut de fapt niciodată locul întii, dar în care influența lor culturală a fost covîrșitoare; de fapt, ea s-a exercitat asupra celor care dominau, iar prin aceștia, firește,

asupra celorlalți. Începînd din secolele XVII—XVIII pînă la al doilea război mondial, un « european », nu negreșit în sens geografic ci în sens spiritual, era cineva care vorbea perfect franțuzește (de pildă beizadea Alecu Ruset). Acum lucrurile nu mai stau așa. Am întîlnit diplomați europeni care nu vorbeau boabă franțuzească. Așa ceva era de neconceput pînă la ultimul război. Veți spune, poate, că și engleza, care i-a luat locul, e tot o limbă europeană. Are însă altă funcționalitate în lumea de azi. Nu se învață engleza, în majoritatea cazurilor, pentru Shakespeare sau Keats, ci pentru că, în aparență, sau într-o formă strict uzuală, e mult mai ușor de învățat în scopuri imediat practice. Ca limbă internațională, pentru tratate și convenții, ea are totuși un dezavantaj față de franceză, limbă de juriști, mult mai precisă și mai riguroasă. Engleza e totuși o limbă de poeți, mai vagă, mai emoțională. Nu vreau să spun că e o limbă exclusivă a lirismului; în toate limbile marilor culturi europene există mare poezie și ar fi absurd să atribuim vreunui din ele un monopol: poezia franceză, de la trubaduri pînă azi, cu o pauză în sec. XVIII, nu e cu nimic mai prejos de cea engleză, cum li se pare unora prea grăbiți sau prea sentimentali, neatrași de caracterul în genere mai intelectual și mai elaborat al poeziei franceze. Dar limba ca atare are un caracter mai conceptual, cu mai puțin halou decît engleza. Dovadă imposibilitatea de a traduce satisfăcător poezia străină în franțuzește. Engleza e, repet, mai vagă, mai emoțională, mai puțin aptă de fixarea unor sensuri inechivoce. Convențiile redactate în englezește sînt mult mai controversabile, mai susceptibile de înțelegeri divergente. Numai cine o cunoaște în toate nuanțele o poate folosi cu destulă precizie; și încă. . . Dar cîți din cei ce o învață în scopuri imediat practice au timpul și interesul să și-o însușească desăvîrșit?

Fapt este că « a fi european » nu mai are azi exact aceeași accepție ca pînă la ultimul război. Noțiunea a luat întrucîtva și un sens conservator dacă nu retrograd, implicînd o anumită impermeabilitate cam speriată (la unii chiar un fel de panică) față de fenomenele și sugestiile ce ni se propun destul de imperios din alte arii de cultură și civilizație. « Europeanismul » nu mai are, ca înainte, înțelesul unei deschideri, ci mai curînd al unei închideri de orizont. O certă diminuție, o îngustare a sferei sale s-a produs după al doilea război mondial, determinată evident de consecințele planetare ale acestuia în ordine politică și economică.

Prezidiunile lui Paul Valéry, atît de lucide, din *La crise de l'esprit* și din *Regards sur le monde actuel*, s-au realizat. « L'Europe deviendra-t-elle ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire: un petit cap du continent asiatique? » se întreba el în 1919; două pagini mai departe spunea, subliniind în text și această frază; « *Nous avons étourdiement rendu les forces proportionnelles aux masses!* » În 1927, scrie, între altele, încă o frază celebră, la a cărei confirmare istorică ne-a fost dat să asistăm; « L'Europe aspire visiblement à être gouvernée par une commission américaine ». Reiese, din felul cum pune Valéry problema, că, de fapt, Europa și-a făcut-o cu mîna ei, dar că era totodată și fatal ca lucrurile să se petreacă așa, din cauza unei proprietăți « fizice » pe care Europa a posedat-o în grad extrem și de o manieră, pînă acum, unică, anume, zice el, cea mai intensă putere absorbantă unită cu cea mai intensă putere emisivă. Ar fi de adăugat că puterea absorbantă s-a exercitat mai cu seamă în primele două din cele trei milenii de istorie europeană (căci europeană e, cum bine spune Valéry, și nu numai el, istoria popoarelor din jurul bazinului mediteranean în ultimul mileniu

dinaintea erei noastre), cînd s-au produs genezele, sincretismele și metabolismele constitutive, iar cea emisivă în ultimele patru secole de cînd Europa a tot aruncat din ce în ce mai prolific în lume miraculoasele ei invenții, care se întorc acum asupra-i, împreună cu propriile ei doctrine, transformate după alte chipuri și asemănări.

Valéry nu a fost singurul care să fi întrevăzut toate acestea, dar a fost probabil cel mai lucid și mai perspicace. Primul tom al vestitei cărți *Der Untergang des Abendlandes* de Oswald Spengler apăruse în 1918, dar îmi pare sigur că Valéry nu l-a citit nici atunci (după cum a afirmat în câteva ocazii, cunoștea slab germana), nici mai târziu, în traducere; n-am reținut dacă citează undeva numele autorului, dar îmi pare puțin probabil. Fraza memorabilă: « nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles », cu care începe prima « scrisoare » (sînt numai două, plus o « notă », esențială, pentru definirea conceptului « european ») din *La crise de l'esprit*, exprimă în chipul cel mai lapidar cu puțință teza fundamentală a lui Spengler. Dar cu o deosebire decisivă. Trec peste amănuntul (dar nu e un amănunt acolo) că în concepția spengleriană « civilizația » nu e decît stadiul de sclerozare finală a culturilor. Altundeva stă deosebirea. După Spengler, culturile sînt niște organisme închise, impenetrabile, un fel de monade cu o devenire ciclică prestabilită. Pentru el, cultura europeană de fapt nici nu există ca atare; el o scindează în trei cicluri organic și etanș distincte: apolinic (cultura elenică), magicul (cea islamică, bizantină și medievală timpurie), faustic (cea occidentală propriu zisă, adică, într-un fel, cea modernă). Prin urmare, este negată continuitatea fenomenului european din antichitate pînă azi. Mai mult, nici organicitatea postulatată de Spengler nu e consecventă, întrucît « magicul » apare ca un sincretism heterogen, admis ca o excepție. Este perfect adevărat că civilizația islamică a contribuit în mod esențial la metabolismele culturii europene medievale, aceasta fiind, ca orice cultură, contrar tezei spengleriene, esențialmente penetrabilă, receptivă și aglutinantă. Teza lui Valéry îmbrățișează cele trei milenii de istorie a continentului european, începînd cu zona circum-mediteraneană; el găsește trei elemente definitorii pentru oricare țară europeană ca atare, elemente care și-au lăsat amprenta în substanța spirituală și istorică a populațiilor locale: dominația romană, spiritul grec și creștinismul. Primele două au acționat în proporții variabile, cite unul din ele putînd eventual să și lipsească, dar influența lor a trebuit să se manifeste măcar indirect.

În fond, viziunea spengleriană exprimă, într-o formă seducătoare și care a izbutit să convingă, mai ales prin aparenta ei confirmare istorică, un vechi resentiment pe care l-aș numi « anti-urban », raportînd termenul la acela de *urbs*, prin care era indicată Roma, și care în sensul implicat privește și Parisul. Este o mentalitate regresivă, ostilă în mod natural noțiunii de civilizație, de unde și accepția negativă, necrozată, pe care i-o atribuie Spengler acesteia. Succesul cărții lui Spengler, la noi de pildă, printre susținătorii neosemănătorismului și ai așa numitului « pășunism », e revelator. Acești presupuși « tradiționaliști » au adoptat numai decît, la vago sugestie spengleriană, o atitudine pro-orientală, pro-asiatică, văzînd în aceasta o soluție anti-occidentală, recte anti-europeană. Dar anti-europeanismul avea rostul său în Asia colonială; nu-l are, evident, într-o țară din Europa, fie ea și din Europa de Est. O foarte sumară reprezentare a Orientului, în speță a cul-

turii indiene, a fost luată ca un antidot la « raționalismul », « criticismul », « negativismul », « decadența » presupuse ale Europei, cu osebire ale Occidentului. În ultimă instanță, toate aceste poziții « organiciste » mergeau împotriva democrației și concepției clasice juridico-politice a lui Montesquieu. În genere, această mentalitate, iritată de cultura franceză, socotită « dizolvantă » dar care atîtea secole a reprezentat etalonul civilizației europene, se revendică de la un « autohtonism » vernacular, în ultimă instanță o intoleranță de tip vandalic. Gînditorul german Romano Guardini, călugăr benedictin, a denunțat într-o carte a sa un fenomen pe care l-a numit « *das anti-römisches Affekt* », în care vedea reminiscența unui resentiment de origine barbară. La noi, cum se știe, Blaga scrisese la începuturile lui un mic eseu intitulat *Revolta fondului nostru nelatin*, pe care l-a repudiat ulterior, în care se găsește această propoziție (regretată apoi de el); « într-adevăr, nu ne-ar strica puțină barbarie ». Ce vroia el să afirme cu aceasta nu era, de fapt, neinteresant și nici ilegal, dar ideea a fost preluată de alții în chip exclusivist. Există la unii un soi de antipatie față de cultura latină și de moștenirea romană, acuzate de rigiditate, de lipsa dimensiunii metafizice și, *horribile dictu*, de spirit juridic. Oroarea de spiritul juridic merge împreună cu disprețul simțului civic și este un simptom sigur de barbarie. Spiritul juridic se opune legalismului orb și implacabil. El presupune critică, interpretare, logică, solitudine omenească; el a definit și delictul *abuzului de drept*.

Tradiționalismul, la noi ca și aiurea, nu poate fi înțeles numai ca folclor și valori rurale, oricît de prețioase și revelatorii sînt, indiscutabil, acestea. El are a-și revendica apartenența la cultura bizantină, slavonă, latină, cu opere mai mult decît notabile în arta medievală, în literatura teologică, juridică, sapiențială, istorică. El nu poate fi nici anti-european, nici anti-urban, decît negîndu-se pe sine. Ca toate popoarele de veche civilizație, europene și asiatice, poporul nostru are o mare tradiție de cultură monastică, pe care ar fi recomandabil ca intelectualii laici s-o cunoască mai bine și să-i dea măcar atîta considerație cît și ultimelor romane sau volume de eseuri. Lui Arghezi, această cultură i-a susținut în mod vital creația poetică.

Europa nu înseamnă numai mașina cu aburi și motorul cu explozie, nici numai tot ce s-a inventat de la primele arme de foc pînă azi în materie de mijloace perfecționate de distrugere. Europa înseamnă și Chartres, Assisi, Voroneț, muntele Athos. Unul din spiritele cele mai lucide dintre « decadenții » occidentali, Baudelaire a scris în însemnările lui intîme aceste cuvinte: « La vraie civilisation n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur; elle est dans la diminution des traces du péché originel ». Europa, care pierde astăzi terenul și care se vede redusă la proporțiile ei geografice, este cea care din praf ce nu era « de pușcă » și pe care chinezii, care-l descoperiseră de cîteva milenii, îl foloseau pentru focuri de artificii, a făcut ce a făcut, cu consecințele ce au urmat în lanț; este Europa care pretindea că civilizează popoare cu tradiții plurimilenare de cultură, îmbogățindu-se pe seama lor. Cea-laltă Europă, a lui Platon, a lui Meister Eckhardt, a sfîntului Bernard, a lui Ion Scărarul, Europa artiștilor și poeților, a lui Don Quijote și a Matrionei, nu pierde nimic. Pentru ea, celelalte continente nu pot fi decît tot lumea lui Dumnezeu. Cu diavolii ei cu tot.

ANTONIO GRAMSCI

POLITICĂ ȘI CULTURĂ

Față cu Gramsci

Două sunt prăgurile, mai înălțate, de care s-au împiedicat și probabil continuă să se împiedice studiile cu privire la locul și însemnătatea pe care figura lui Gramsci s-ar cuveni să le dobândească în domeniul esteticii și al criticii literare și artistice: pe de o parte, s-a observat, în raport cu « caietele » politice și filozofice — unitare, coerente, omogene —, « caietele » literare apar fragmentare, dezlinate, reduse adeseori la simple fișe de lucru, de unde concluzia că fondatorul Partidului Comunist Italian a fost, de bună seamă, un filozof și un om politic autentic, dar nu și un estetician, la fel de autonom și de creator ; pe de altă parte, întrebării: « ideile gramsciene despre artă reprezintă primul text al unei noi estetici sau un ulterior omagiu, fie și involuntar, adus autorității teoriilor crociene? » — s-a răspuns printr-o grăbită privilegiere a ideologiei crociene, gândirea lui Gramsci neizbutind, chipurile, să se desfacă din chingile intuizionismului liric propovăduit de incontestatul « maître à penser » al italienilor din prima jumătate a secolului XX. Toate aceste considerații, firește, făcute pe fundalul binecunoscutei stări de prigoană fascistă (« timp de douăzeci de ani trebuie să împiedicăm ca acest creier să gândească », ordonase, prin gura procurorului, Mussolini), în care au fost elaborate « Caietele din închisoare ».

În același timp, însă, minți dintre cele mai lucide s-au străduit să pună ordine în astfel de prejudecăți, izvorite, aproape toate, din inexactitatea perspectivei istorice în care au fost plasate contribuțiile estetice ale lui Gramsci, măsurându-li-se meritele — după cum notează Simonetta Piccone Stella — « nu pe temeiul a ceea ce le-a precedat, ci pe temeiul a ceea ce le-a urmat ». Pe aceeași linie insistă și Cesare Cases, preluând invitația lui Eugenio Garin (în *Gramsci și cultura contemporană*, acte ale Colocviului internațional de studii gramsciene, Cagliari 1967) și subliniind că « pentru a-l înțelege pe Gramsci, trebuie să-l istorizăm », precum și Galvano Della Volpe (în *Gramsci și estetica crociană*), care vorbește de o « superioară conștiință estetică », de a cărei formare « n-a fost desigur străină (să nu ne surprindă) particulara atmosferă filozofică italiană, adică crociană, din care Gramsci s-a inspirat nu numai polemic și negativ pentru a regândi problema artei ».

Textul gramscian fundamental, care — și datorită consistenței sale de studiu unitar, compact — a marcat noutatea de șoc, de « ruptură » în arcul reflecției estetice

este, fără îndoială, mereu invocatul *Cîntul al zecelea din « Infernul »*, unde, odată cu recunoaşterea structurii (şi, implicit, a tehnicii) ca element artistic constitutiv al unei opere, se recuperează — ceea ce e esenţial — şi *componenta raţională* a artei, căci aceasta, arta, nu este, nu poate să fie doar sentiment, ci, în aceeaşi măsură, şi intelect, realizîndu-se astfel deplinătatea cognitivă a poeziei, ca deplinătate umană, şi fără a se renunţa cîtuişi de puţin la conceptul autonomiei artei: «arta trebuie să fie artă», de unde şi noutatea lui Gramsci faţă de alţi critici marxişti, «inferiori lui, cel puţin în metodă». Prin urmare, fără a se putea atribui făurirea unui sistem estetic propriu-zis, «în faza culminantă a unui întreg ciclu istoric, Gramsci ocupă locul precursorului, numai acesta fiind rolul în care trebuie să-l judecăm», admite Simonetta Piccone Stella; la rîndul său, Natalino Sapegno — referent principal la Colocviul de la Cagliari — recunoaşte că scrierile gramsciene, chiar aşa fragmentare cum sunt, deşi «inerente unei cercetări de istorie a culturii, iar nu unei critici specifice, în sens strict, oferă o bogată serie de impulsuri şi de sugestii întru obţinerea unei judecăţi mai apropiate de cea propriu-zis estetică»; iar Carlo Salinari şi Giuseppe Petronio sunt hotărît de părere că «dacă Gramsci propune o critică esenţialmente axată pe o viziune, şi — într-un anumit fel — pe o instrumentaţie, cu caracter politic, în acelaşi timp el elaborează judecăţi, deliniază scheme de interpretare, în care există deja implicit un nou tip de critică literară» (sau, în termenii lui Della Volpe, scrierile de critică literară şi artistică ale lui Gramsci oferă «posibilitatea de a demonstra tezele principale ale Esteticii materialiste»).

Plină de tilc se dovedeşte, apoi, în încheierea dezbaterilor din cea de a treia «şedinţă de lucru» de la Cagliari, revenirea lui Sapegno la centrala problemă a intelectualilor, aşa cum Gramsci a încercat să o sintetizeze în *Pentru o istorie a intelectualilor*: «Aş vrea să insist — afirmă Sapegno — asupra unui alt punct care, în schimb, n-a fost atins în diferitele intervenţii şi care mi se pare esenţial, întrucît ne trimite la nucleul întregii teoretizări gramsciene, adică încă o dată la problema intelectualilor. Prin propunerea unei istorii a intelectualilor, Gramsci instituie un element de articulare şi de mediere esenţial, dînd un sens formulării exacte, dar care plutea în vag, a raportului dintre structura economică a realităţii şi suprastructura reprezentată în acest caz de faptele artistice, raport care nu e niciodată mecanic, determinist, nemediat, ci întotdeauna dialectic şi mediat. Funcţia atribuită intelectualilor, ca purtători, reprezentanţi şi creatori ai acelui termen mediu constituit de cultură şi de gust, permite efectiv să se elaboreze acest concept de mediere a raportului dintre structură şi suprastructură în termeni aş zice mai precişi şi istoriceşte aderenţi. Aceasta mi se pare a fi contribuţia cea mai importantă şi mai semnificativă oferită de Gramsci în materie de metodologie». Iar în referatul său, din prima şedinţă de lucru, *Politică şi cultură la Gramsci (problema intelectualilor)*, Eugenio Garin identifică astfel momentul în care «gîndirea lui Gramsci atinge maximum de tensiune; 'culturii' i se recunoaşte cea mai mare importanţă: lupta de clasă devine decisivă la nivelul conştiinţei complete, pe planul 'filozofilor'. Pe acest plan, contradicţiile explodează cu evidenţă, iar conflictele se rezolvă 'prin instituirea unor noi hegemonii'. Intelectualii 'funcţionari' ai 'complexului suprastructurilor' împlinesc o sarcină hotărîtoare în scopul cuceririi hegemoniei (...) şi dacă rămîne adevărat că structurile şi suprastructurile formează un 'bloc istoric' şi că 'ansamblul complex şi contradictoriu al suprastructurii este reflexul ansamblului raporturilor sociale de producţie' e clară funcţia 'hegemonică' ce revine intelectualilor în realizarea hegemoniei. Dar e clară şi transfigurarea conceptului de 'intelectual', a 'noului intelectual'».

Şi, înlănuindu-ne argumentele oarecum în zig-zag, în aceeaşi lumină se cuvine a fi citite şi *Note critice la o tentativă de «Eseu popular de sociologie»*, în legătură

cu care ni se atrage atenția asupra «importantei comunicări» a lui A. Zanardo, «Manualul» lui Buharin văzut de comuniștii germani și de Gramsci, nu înainte însă de a înregistra — pentru a fi înmagazinată de fondul nostru aperiectiv — acuta privire comparată produsă de Norberto Bobbio (în referatul *Gramsci și concepția societății civile*) într-o paralelă Lenin-Gramsci: «S-ar putea spune că la Lenin precumpănește semnificația de direcție politică, la Gramsci — cea de direcție culturală (...) pentru Gramsci, cucerirea hegemoniei precede cucerirea puterii, la Lenin o însoțește sau de-a dreptul o urmează». Oricum, e sigur că Antonio Gramsci a citit și a prelucrat cu folos pasajul din «Raportul politic» la cel de al XI-lea Congres al P.C. (b) din 1922, considerat deosebit de important de către Lenin însuși, care deplîngea inferioritatea culturii comuniste față de aceea a adversarilor: «Dacă poporul cuceritor are un nivel cultural superior celui al poporului învins, impune acestuia din urmă propria cultură; dacă are loc contrariul, poporul învins își impune propria cultură — învingătorului». Să se fi avut oare în vedere și «eseul» lui Buharin, care e din 1921?

Evident că n-am tradus și n-am propus acest «Triptic gramscian» numai de dragul de a traduce și nici măcar de dragul semnării unui nucleu de interes în magmatica situație (istorică) a luptelor de idei, politice și sociale, din Italia, ci am făcut-o avînd în vedere actualitatea unor asemenea texte pentru societatea și cultura noastră, astăzi. Nu dispun de datele și de mijloacele complete pentru a stabili puncte de inserție, mai mult sau mai puțin naturale, organice, ale reflecției gramsciene asupra literaturii și artei, asupra rolului intelectualilor, în raport cu realitatea culturii românești actuale. Totuși, o anumită sensibilitate, culturală tocmai, îmi sugerează că asemenea puncte ar exista și, ceea ce e mai important, că dezvoltarea, în general, a societății noastre și, în special a culturii acesteia, confirmă, fie și în parte, unele dintre ideile fundamentale ale viziunii materialist istorice a lui Gramsci: în problema raporturilor dintre structura economică și suprastructura cultural-artistică, menite să se închege într-un «bloc istoric»; în recuperarea instanței raționale, ideologice, a operei de artă, ca și în privința reabilitării mijloacelor tehnice de expresie; în afirmarea ținutei științifice riguroase în dezbateri, chiar dacă sau tocmai atunci cînd sunt «divulgative», «de popularizare» a filozofiei, sociologiei, esteticii.

În acest sens anume, consider că o «reîntoarcere la Gramsci», deocamdată doar prin cele trei eseuri traduse și publicate aici (dar scrierile gramsciene în acest domeniu sunt mai întinse și mult mai variate), o reîntoarcere cituși de puțin normativă, dogmatică, ci dimpotrivă, una de confruntare, de măsurare cu «proiectul» unui precursor ilustru, cu rezultatele «politice» ale unor meditații estetice sau, dacă preferăm, cu rezultatele «estetice» ale unor meditații politice, în orice caz, ale unui om politic cu o efectivă autoritate și competență culturală — poate să-și găsească o utilitate precisă și în discuțiile (sau polemicile) ce au loc, la noi, în legătură cu literatura, cu arta, cu cultura în ansamblul ei. Iar dacă ne asumăm curajul de a recunoaște la Gramsci, așa cum statornicea Della Volpe, «o capacitate excepțională, care nu se întîlnește la nici unul dintre teoreticienii și criticii literari materialişti de după Marx și Engels, de la Plehanov la Lukács», atunci putem să acceptăm, ba chiar să fructificăm concluzia, ușor retorică în redactare, dar perfect valabilă în miezul ei semnificativ a lui Cesare Cases: «Gramsci nu a fost desigur un gînditor de statura lui Hegel dar, oricum, a avut o statură suficient de înaltă pentru ca să se poată repeta și în cazul său ceea ce a rostit Adorno în legătură cu Hegel: în loc să ne întrebăm, — potrivit formulei 'ce e viu și ce e mort' — ce anume rezistă din Gramsci în fața noastră, se cuvine dimpotrivă să ne întrebăm ce anume rezistă din noi în fața lui».

ANTONIO GRAMSCI



PENTRU O ISTORIE A INTELECTUALILOR

Formarea intelectualilor

Intelectualii sunt oare un grup social autonom și independent, sau fiecare grup social își are o proprie categorie specializată de intelectuali? Problema e complexă, datorită diferitelor forme pe care le-a luat pînă acum procesul istoric real de formare a diferitelor categorii intelectuale.

Cele mai importante dintre aceste forme sunt două:

1) Fiecare grup social, născîndu-se pe terenul originar al unei funcții esențiale în lumea producției economice, își creează totodată, organic, una sau mai multe pături de intelectuali care-i dau omogenitate și conștiință a propriei funcțiuni, nu numai în domeniul economic, ci și în cel social și politic: antreprenorul îi creează, odată cu sine însuși, și pe tehnicianul industrial, pe savantul economiei politice, pe organizatorul unei noi culturi, al unui drept nou etc., etc. Trebuie notat faptul că antreprenorul reprezintă o elaborare socială superioară, caracterizată de o anumită capacitate de conducere și tehnică (adică intelectuală): el trebuie să aibă o anumită capacitate tehnică, în afară de sfera circumscrisă activității și inițiativei sale, și în alte sfere, cel puțin în cele mai apropiate de producția economică (trebuie să fie un organizator de masse de oameni; trebuie să fie un

organizator al «încrederii» depunătorilor de economii în firma sa, a cumpărătorilor mărfurilor sale etc.).

Dacă nu toți antreprenorii, cel puțin o elită a lor trebuie să aibă o capacitate de a organiza societatea în general, în tot complexul ei organism de servicii, până la organismul de stat, din nevoia de a crea condițiile cele mai favorabile expansiunii propriiei clase — sau trebuie să dispună cel puțin de capacitatea de a alege «comișii» (angajați specializați) cărora să le încredințeze această activitate de organizare a raporturilor generale exterioare întreprinderii. Se poate observa că intelectualii «organici», pe care orice clasă nouă îi creează odată cu sine însăși și îi elaborează în dezvoltarea sa progresivă, sunt de cele mai multe ori «specializări» ale unor aspecte parțiale ale activității inițiale a tipului social nou pe care noua clasă socială l-a pus în lumină¹.

Și seniorii feudali erau deținătorii unei anumite capacități tehnice, cea militară, și tocmai din momentul în care aristocrația pierde monopolul capacității tehnico-militare începe și criza feudalismului. Dar formarea intelectualilor în lumea feudală și în precedenta lume clasică e o problemă de examinat aparte: această formare și elaborare urmează căi și moduri ce se cuvine a fi studiate concret. Astfel, e de reținut că masa țăranilor, deși desfășoară o funcție esențială în lumea producției, nu își elaborează propriii intelectuali «organici» și nu «asimilează» nici o pătură de intelectuali «tradiționali», deși din masa intelectualilor alte grupuri sociale își extrag mulți dintre intelectualii lor, iar o mare parte din intelectualii tradiționali sunt de origine țăărănească.

2) Dar orice grup social «esențial», ieșind la suprafața istoriei din precedenta structură economică și ca expresie a unei dezvoltări (a acestei structuri), a găsit, cel puțin în istoria de până acum, categorii intelectuale preexistente și care apăreau chiar ca reprezentând o continuitate istorică, neîntreruptă nici de cele mai complicate și radicale schimbări ale formelor sociale și politice.

Cea mai tipică dintre aceste categorii intelectuale este aceea a clericilor, monopolizatori pentru multă vreme (pe timpul unei întregi faze istorice, caracterizată parțial tocmai de acest monopol) ai citorva servicii importante: ideologia religioasă, adică filozofia și știința epocii, cu școala, instrucțiunea, morala, justiția, operele de binefacere, asistența socială etc. Categoria clericilor poate fi considerată categoria intelectuală organic legată de aristocrația funciară: era echivalentă juridic aristocrației, cu care împărțea exercitarea proprietății feudale asupra pământului și folosirea privilegiilor de stat legate de proprietate². Dar monopoli-

¹ *Elementi di scienza politica* (Elemente de știință politică) de Mosca (nouă ediție adăugită în 1923) sunt de examinat în această rubrică. Așa numita «clasă politică» a lui Mosca nu e altceva decât categoria intelectuală a grupului social dominant: conceptul de «clasă politică» al lui Mosca e de altădată conceptul de elită al lui Pareto, care e o altă încercare de a interpreta fenomenul istoric al intelectualilor și al funcțiunii lor în viața de stat și socială. Cartea lui Mosca e un enorm caleidoscop cu caracter sociologic și pozitivist, având în plus tendențiozitatea politicii imediate, care-l fac mai puțin indigest și, din punct de vedere literar, mai vii.

² În privința unei categorii a acestor intelectuali, cea mai importantă, poate, după cea «ecliziastică», prin prestigiu și funcție socială pe care au desfășurat-o în societățile primitive — categoria medicilor în sens larg, adică a tuturor celor care «luptă» sau par să lupte împotriva morții și a bolilor — trebuie consultată *Storia della medicina* (Istoria medicinei) de Arturo Castiglioni. A se reaminti că a existat o conexiune între religie și medicină, care, în anumite zone, continuă să mai existe: spitale în mănăstirile călugărilor pentru anumite funcțiuni de organizare, în afară de faptul că acolo unde apare medicul, apare și preotul (exorcisme, asistență de felurite tipuri etc.). Numeroase mari figuri religioase au fost concepute ca mari «terapeuți»: ideea miracolului, plină la învierea morților. Și pentru regi a persistat multă vreme credința că vindecă prin puterea minilor etc.

zarea suprastructurilor din partea clerului¹ nu a fost exercitată fără luptă și restricții și astfel a avut loc, în diferite forme (de cercetat și de studiat în mod concret), nașterea unor altor categorii, favorizate și sporite de întărirea puterii centrale a monarhului, până la absolutism. Astfel se formează aristocrația togiilor, cu propriile sale privilegii, o pătură de administratori etc.; oameni de știință, teoreticieni, filozofi neceleziaști etc.

Dat fiind că aceste diferite categorii de intelectuali își simt cu «spirit de corp» neîntrerupta lor continuitate istorică precum și «calificarea», acești intelectuali se socotesc autonomi și independenți de grupul social dominant. Această auto-poziție nu e fără consecințe în domeniul ideologic și politic, consecințe de amplă anvergură: întreaga filozofie idealistă poate fi cu ușurință conexasă la această poziție luată de complexul social al intelectualilor și poate fi definită ca expresie a acestei utopii prin care intelectualii se cred «independenți», autonomi, investiți cu caracteristici proprii numai lor etc.

De notat însă că, dacă papa și înalta ierarhie a Bisericii se cred mai legați de Cristos și de apostoli, decât sunt senatorii Agnelli și Benni, nu același lucru e valabil pentru Gentile și Croce, de exemplu; Croce, mai ales, se simte puternic legat de Aristotel și de Platon, dar nu ascunde, dimpotrivă, că e legat de senatorii Agnelli și Benni și tocmai în acest fapt trebuie căutat caracterul mai reliefat al filozofiei lui Croce.

Care sunt limitele «maxime» ale accepțiunii de «intelectual»? Poate fi găsit un criteriu unitar atât pentru a caracteriza toate activitățile intelectuale, diferite și disparate, cât și pentru a le deosebi în același timp, în mod esențial, de activitățile altor grupări sociale? Eroarea metodologică cea mai răspândită mi se pare aceea de a fi căutat acest criteriu deosebit în ceea ce e intrinsec activităților intelectuale, iar nu în ansamblul raporturilor în care acestea (și prin urmare grupurile pe care le întruchiează) se află în complexul general al raporturilor sociale. Într-adevăr, muncitorul sau proletarul, de exemplu, nu e caracterizat în mod specific de munca manuală sau instrumentală, ci de această muncă în anumite condiții și în anumite raporturi sociale (aparte considerația că nu există muncă pur fizică și că însăși expresia lui Taylor de «gorilă dresată» e o metaforă pentru a indica o limită într-o anumită direcție: în orice muncă fizică, chiar și în cea mai mecanică și degradată, există un minimum de calificare tehnică, adică un minimum de activitate intelectuală creatoare). S-a și observat că antreprenorul prin însăși funcția sa, trebuie să aibă într-o anumită măsură un anumit număr de calificări cu caracter intelectual, deși figura sa socială nu este determinată de ele, ci de raporturile generale sociale, ce caracterizează tocmai poziția patronului în industrie.

Toți oamenii sunt intelectuali, s-ar putea spune, în consecință; dar nu toți oamenii au în societate funcția de intelectuali².

Cînd facem deosebirea între intelectuali și non-intelectuali, în realitate ne referim doar la imediata funcție socială a categoriei profesionale a intelectualilor, adică ținem seama de direcția în care atîrnă ponderea cea mai mare a activității specifice profesionale: în elaborarea intelectuală sau în efortul muscular-nervos. Aceasta înseamnă că, dacă se poate vorbi de intelectuali, nu se poate vorbi de

¹ Din acest monopol s-a născut accepția generală de «intelectual» sau de «specialist», a cuvîntului «cleric», în multe limbi de origine neolatină sau influențate puternic, prin latina bisericească, de limbile neolatine, cu corelatival «laic» în sensul de profan, de nespecialist.

² Tot așa, oricui i se poate întîmpla, la un moment dat, să-și prăjască două ouă sau să-și coasă o haină ruptă, dar nu se va spune că toți sunt bucătari și croitori.

non-intelectuali, pentru că non-intelectuali nu există. Dar același raport dintre efortul de elaborare intelectual-cerebrală și efortul muscular-nervos nu e tot timpul egal, astfel că există diferite grade de activitate specifică intelectuală. Nu există activitate umană din care să se poată exclude orice intervenție intelectuală, nu se poate despărți *homo faber* de *homo sapiens*. Fiecare om, în sfârșit, în afara profesiei sale, desfășoară și o oarecare activitate intelectuală, este, adică, un « filozof », un artist, un om de gust, împărtășește o concepție despre lume, are o conștiință linie de conduită morală, prin urmare contribuie la a susține sau la a modifica o concepție despre lume, adică la a suscita noi moduri de gândire.

Problema creării unei noi pătri intelectuale constă astfel în a elabora critic activitatea intelectuală existentă în fiecare om, într-un anumit grad de dezvoltare, modificând raportul său cu efortul muscular-nervos spre un nou echilibru și obținând ca însuși efortul muscular-nervos, ca element al unei activități practice generale care înnoiește permanent lumea fizică și socială, să devină fundamentul unei noi și integrale concepții despre lume. Tipul tradițional și vulgarizat al intelectualului este oferit de literat, de filozof, de artist. De aceea, ziariștii, care se consideră literați, filozofi, artiști, se consideră a fi și « adevărații » intelectuali. În lumea modernă, educația tehnică, strict legată de munca industrială chiar și cea mai primitivă și necalificată, trebuie să formeze baza noului tip de intelectual.

Pe acesată bază a lucrat săptămînalul « Ordine Nuovo » pentru a dezvolta anumite forme de nou intelectualism și pentru a-i determina noile concepții, iar aceasta nu a fost una dintre cauzele minore ale succesului său, deoarece o asemenea fundamentare corespundea unor aspirații latente și era conformă cu dezvoltarea formelor reale de viață. Modelul de a fi al noului intelectual nu mai poate consta în elocință, motor exterior și momentan al afectelor și al pasiunilor, ci în amestecul activ în viața practică, în calitate de constructor, de organizator, de « persuasor permanent » nefiind un pur orator — și totodată superior spiritului de abstract matematic ; de la tehnica-muncă ajunge la tehnica-știință și la concepția umanistă istorică, fără de care se rămîne « specialist » și nu se devine « cadru de conducere » (specialist + om politic).

Se formează astfel, istoricește, categorii specializate pentru exercitarea funcției intelectuale, se formează în conexiune cu toate grupurile sociale, dar mai ales în conexiune cu grupurile sociale cele mai importante și suportă elaborări mai extinse și mai complexe în conexiune cu grupul social dominant. Una dintre caracteristicile cele mai relevante ale fiecărui grup care se dezvoltă într-o putere este lupta acestuia pentru asimilarea și cucerirea « ideologică » a intelectualilor tradiționali, asimilare și cucerire care sunt cu atât mai rapide și mai eficace cu cît grupul respectiv își elaborează simultan propriii intelectuali organici.

Enorma dezvoltare cunoscută de activitatea și organizarea școlară (în sens larg) în societățile ieșite din lumea medievală arată ce importanță au dobîndit în lumea modernă categoriile și funcțiile intelectuale: așa cum s-a încercat aprofundarea și dilatarea « intelectualității » fiecărui individ, tot așa s-a căutat multiplicarea și rafinarea specializărilor. Aceasta rezultă din instituțiile școlare de diferite grade, pînă la organisme pentru promovarea așa-numitei « culturi înalte », în orice domeniu al științei și al tehnicii.

Școala este instrumentul pentru elaborarea intelectualilor de diferite grade. Complexitatea funcției intelectuale în diferitele State poate fi măsurată obiectiv după cantitatea școlilor specializate și după ierarhizarea lor: cu cît e mai întinsă « suprafața » școlară și cu cît mai numeroase sunt « treptele » « verticale » ale școlii, cu atât mai complexă e lumea culturală, civilizația, unui anumit Stat. Putem avea un termen de comparație în sfera tehnicii industriale: industrializarea unei țări

se măsoară prin dotarea sa în construcția de mașini pentru a construi mașini și în fabricarea de instrumente tot mai precise pentru a construi mașini și unelte de construit mașini etc. Țara cu cea mai bună înzestrare în construirea de instrumente pentru cabinetele experimentale destinate oamenilor de știință și pentru a construi instrumente de verificat aceste instrumente, se poate socoti cea mai complexă în domeniul tehnico-industrial, cea mai civilizată etc. Tot astfel e și cu pregătirea intelectualilor și cu școlile dedicate acestei pregătiri; școlile și institutele de înaltă cultură sunt asimilabile. Și în acest domeniu, cantitatea nu poate fi separată de calitate. Celei mai rafinate specializări tehnico-culturale nu poate să nu-i corespundă cea mai mare extensiune posibilă a răspîndirii instrucțiunii primare, ca și cea mai mare solicitare pentru a se favoriza cel mai mare număr de trepte intermediare. Firește, această necesitate de a se crea cea mai largă bază posibilă pentru selecția și elaborarea celor mai înalte calificări intelectuale — de a se da, adică, înalte culturi și tehnici superioare o structură democratică — nu e lipsită de inconveniente: se creează astfel posibilitatea unor vaste crize de șomaj al straturilor medii intelectuale, așa cum se întâmplă de fapt în toate societățile moderne.

De notat că elaborarea păturilor intelectuale în realitatea concretă nu are loc pe un teren democratic abstract, ci potrivit unor procese istorice tradiționale foarte concrete. S-au format pături care « produc » în mod tradițional intelectuali și sunt aceleași care de obicei apar specializate în « economisiri », adică mica și media burghezii orășenească. Diferita repartizare a diferitelor tipuri de școli (clasice și profesionale) pe teritoriul « economic » și diferitele aspirații ale diferitelor categorii ale acestor pături determină sau dau formă producției diferitelor ramuri de specializare intelectuală. Astfel, în Italia, burghezia rurală produce îndeosebi funcționari de stat și liber profesioniști, în timp ce burghezia orășenească produce îndeosebi tehnicieni pentru industrie: de aceea, Italia septentrională produce cu deosebire tehnicieni, iar Italia meridională, cu deosebire, funcționari și profesioniști.

Raportul dintre intelectuali și lumea producției nu e nemijlocit, cum se întâmplă pentru grupurile sociale fundamentale, ci e « mediat » în diferite grade, de întreg țesutul social, de complexul suprastructurilor, cărora intelectualii le sunt tocmai « funcționarii ». S-ar putea măsura « organicitatea » diferitelor straturi intelectuale, conexiunea lor mai mult sau mai puțin strînsă cu un grup social fundamental, fixîndu-se o gradăție a funcțiilor și a suprastructurilor de jos în sus (de la baza structurală în sus). Se pot stabili, deocamdată, două mari « planuri » suprastructurale: acela care s-ar putea numi al « societății civile », adică al ansamblului de organisme vulgare denumite « private » și acela al « societății politice sau al Statului » și care corespund funcției de « hegemonie » pe care grupul dominant o exercită în întreaga societate, ca și celei de « dominare directă » sau de comandă, care se exprimă prin Stat și prin guvernarea « juridică ». Aceste funcțiuni sunt precis organizatorice și conective. Intelectualii sunt « comișii », « mandatarii » grupului dominant pentru exercitarea funcțiilor subalterne ale hegemoniei sociale și ale guvernării politice, adică: 1) ai consensului « spontan » dat de marile mase ale populației orientării imprimare vieții sociale de către grupul fundamental dominant, consens care ia naștere « istoricește » din prestigiul și, prin urmare, din încrederea derivată, pentru grupul dominant, din poziția și funcția sa în lumea producției; 2) ai aparatului coercitiv de stat, care asigură « legal » disciplina acelor grupuri care nu « consimt » nici activ, nici pasiv, și e constituit, pentru întreaga societate în perspectiva momentelor de criză în conducere și în orientare, cînd consensul spontan încetează.

Această fundamentare a problemei are drept rezultat o extindere foarte mare a conceptului de intelectual, dar numai așa e posibil să se ajungă la o aproximare concretă a realității. Acest mod de a pune problema se izbește de prejudecățile de

castă: e adevărat că însăși funcția organizatorică a hegemoniei sociale și a puterii de stat dă loc unei anumite diviziuni a muncii, și, în consecință, unei întregi gradări de calificări, în unele din acestea nemaipărînd nici o atribuție de conducere și organizare: în aparatul conducerii sociale și de stat există o întreagă serie de ocupații cu caracter manual și instrumental (de ordine, iar nu de concepție, de agent, iar nu de ofițer sau funcționar etc.); dar, firește, trebuie să se facă această deosebire, după cum va fi nevoie să se mai facă și altele cîteva. De fapt, activitatea intelectuală trebuie să se diferențieze în trepte și din punct de vedere intrinsec, trepte care în momentele de extremă opoziție dau o veritabilă diferență calitativă: pe treapta cea mai de sus vor fi așezați creatorii diferitelor științe, ai filozofiei, artei etc.; pe treapta cea mai de jos, umilii « administratori » și popularizatori ai avuției intelectuale existente, tradiționale, acumulate¹.

În lumea modernă, categoria intelectualilor, astfel înțeleasă, s-a lărgit incomensurabil. Au fost elaborate, de către sistemul social democratico-birocratic, mase împunătoare, nu toate îndreptățite de nevoile producției, dar îndreptățite de nevoile politice ale grupului fundamental dominant. Astfel, concepția loriană² a « muncitorului » neproductiv (dar neproductiv față de cine și de ce mod de producție?), care ar putea să se justifice în parte, dacă ținem seama că aceste mase își exploatează poziția pentru a obține atribuirea unor consistente remunerații din venitul național. Formația de masă a standardizat indivizii atît din punctul de vedere al calificării individuale, cît și din acela al psihologiei, determinînd aceleași fenomene ca în celelalte mase standardizate: concurență ce iscă nevoia organizării profesionale de apărare, șomaj, superproducție școlară, emigrare etc.

Poziția diferită a intelectualilor de tip urban și de tip rural

Intelectualii de tip urban au crescut odată cu industria și sunt legați de soarta acesteia. Funcția lor poate fi comparată cu aceea a ofițerilor subalterni în armată: nu au nici o inițiativă autonomă în elaborarea planurilor de construcție; ei pun în raport, articulînd-o, masa instrumentală cu patronul, elaborează executarea nemijlocită a planului de producție stabilit de statul major al industriei, controlîndu-i fazele de lucru elementare. În media lor generală, intelectualii urbani sunt foarte standardizați; înalții intelectuali urbani se confundă tot mai mult cu statul major industrial propriu-zis.

Intelectualii de tip rural sunt în mare măsură « tradiționali », adică legați de masa socială țărănească și mic burgheză de la oraș (mai ales în centrele mici) încă neelaborată și nelansată în mișcare de sistemul capitalist: acest tip de intelectual pune în contact masa țărănească cu administrația de stat sau locală (avocați, notari etc.) și prin însăși funcția aceasta joacă un mare rol politico-social, deoarece medierea profesională e greu de despărțit de medierea politică. Apoi: la țară, intelectualul (preot, avocat, învățător, notar, medic etc.) are un standard de viață mediu superior sau cel puțin diferit de cel mediu al țăranilor, și de aceea reprezintă pentru aceștia

¹ Organismul militar, și în acest caz, oferă un model al acestor gradări complexe: ofițeri subalterni, ofițeri superiori, Stat major; și nu trebuie uitați gradații de trupă, a căror importanță reală e superioară față de cea ce se crede în general. Interesant de notat că toate aceste roluri se simt solidare, ba straturile inferioare manifestă chiar un mai vădit spirit de corp și împrumută din acesta o « morgă » ce deseori le expune împunsăturilor și ironiilor.

² Gramsci se referă la Achille Loria, profesor de economie politică la Universitatea din Torino, căruia îi dedică o consistentă serie de însemnări și luări de atitudine. Sub etichetele de « lorian » și « lorianism », autorul denunță « aspecte dăunătoare și bizare ale mentalității unui grup de intelectuali italieni și implicit ale culturii naționale (lipsă de organicitate, absență a unui spirit critic sistematic, neglijență în desfășurarea activității științifice, absență de centralitate culturală, moliție și indulgență etică în domeniul activității științifico-culturale etc. » (n. tr.)

un model social de aspirație, pentru a ieși din propria lor condiție și pentru a o depăși. Țăranul se gîndește mereu ca măcar unul dintre copiii săi să devină intelectual (mai ales, preot), adică să devină domn, înălțînd treapta socială a familiei și ușurîndu-i traiul, din punct de vedere economic, prin legăturile pe care nu va putea să nu le stabilească printre ceilalți domni. Atitudinea țăranului față de intelectual e dublă și pare contradictorie: el admiră poziția socială a intelectualului și în general a funcționarului de stat, dar se prefăce uneori că o disprețuiește, adică admirația sa este îmbibată instinctiv cu elemente de invidie și de minie pătimașă. Nu înțelegem nimic din viața colectivă a țăranilor, și din germenii și fermentii ei de dezvoltare, dacă nu luăm în considerare, dacă nu studiem concret și nu aprofundăm această subordonare efectivă față de intelectuali: orice dezvoltare organică a maselor țărănești, pînă la un anumit punct, este legată de mișcările intelectualilor și depinde de ele.

Altul e cazul intelectualilor urbani: tehnicienii din fabrică nu exercită nici o funcție politică asupra maselor lor instrumentale, sau, oricum, aceasta e o fază depășită; uneori, se întîmplă chiar contrariul, și anume ca masele instrumentale, cel puțin prin propriii lor intelectuali organici, să exercite o influență politică asupra tehnicienilor.

Punctul central al chestiunii rămîne deosebirea dintre intelectualii categoriei organice a fiecărui grup social fundamental și intelectualii categoriei tradiționale; deosebire din care izvorăște o întreagă serie de probleme și de posibile cercetări istorice.

Problema cea mai interesantă este aceea care privește, considerat din acest punct de vedere, partidul politic modern, originile sale reale, dezvoltările și formele sale. Ce devine partidul politic în ordinea problemei intelectualilor? Trebuie să facem cîteva diferențieri: 1) pentru unele grupuri sociale, partidul politic nu este nimic altceva decît modul propriu de-a elabora propria categorie de intelectuali organici (care se formează, astfel, și nu pot să nu se formeze, date fiind caracteristicile generale și condițiile de formație, de viață și de dezvoltare ale grupului dat) de-a dreptul în domeniul politic și filozofic, iar nu în domeniul tehnicii productive¹; 2) partidul politic, pentru toate grupurile, este tocmai mecanismul care, în societatea civilă, desfășoară aceeași funcție pe care o îndeplinește Statul într-o măsură mai vastă și mai sintetică în societatea politică, adică înlesnește sudarea dintre intelectualii organici ai unui anumit grup, cel dominant, și intelectualii tradiționali; partidul îndeplinește această funcție tocmai în dependență de funcția sa fundamentală care este aceea de a-și elabora propriii componenți, elemente ale unui grup social născut și dezvoltat ca « economic », pînă la a-i face să devină intelectuali politici calificați, conducători, organizatori ai tuturor activităților și funcțiilor inerente dezvoltării organice a unei societăți integrale, civilă și politică. Se poate chiar spune că, în cadrul său, partidul politic își îndeplinește funcția mult mai rotund și mai organic decît și-o îndeplinește Statul pe-a sa, într-un cadru mai amplu: un intelectual care intră într-un partid politic al unui anumit grup social se confundă cu intelectualii organici ai acestui grup, se leagă strîns de grup, ceea ce nu are loc prin participarea sa la viața de stat, decît cel mult într-un fel mediocr și uneori deloc. Ba mai mult, se întîmplă că mulți intelectuali cred că sunt Statul: credință care, dată fiind masa impunătoare a categoriei, are uneori consecințe importante

¹ În domeniul tehnicii productive se formează acele straturi care se poate spune că ar corespunde « gradaților de trupă » în armată, adică muncitorii necalificați și specializați la oră, și, într-un mod mai complex, dijmașii și cultivatorii direcți la sate, deoarece dijmașul și cultivatorul direct corespund în general, mai curînd cipul de meseriaș, de meșteșugar, care este muncitorul calificat al unei economii medievale.

și duce la complicații neplăcute pentru grupul fundamental economic care e *realmente* Statul.

Că toți membrii unui partid politic trebuie să fie considerați ca intelectuali, iată o afirmație ce se poate preta la ironii și caricaturizări; și totuși, dacă ne gândim bine, nimic nu e mai exact. Va trebui să se facă deosebiri de trepte, un partid va putea să aibă o mai mare sau mai mică consistență pe treapta cea mai înaltă sau pe cea mai joasă, nu asta contează: contează funcția, care este de conducere și organizare, adică educativă, adică intelectuală. Un negustor nu intră într-un partid politic ca să facă negustorie, și nici un industriaș pentru a produce mai mult și cu costuri mai scăzute, nici un țăran pentru a învăța noi metode de cultivare a pământului, chiar dacă unele aspecte ale acestor nevoi ale comerciantului, ale industriașului, ale țăranului pot găsi satisfacție în partidul politic¹. Pentru asemenea scopuri, în anumite limite, există sindicatul profesional, în care activitatea economico-corporativă a comerciantului, industriașului, țăranului, își găsește cadrul cel mai potrivit. În partidul politic, elementele unui grup social economic depășesc acest moment al dezvoltării lor istorice și devin agenți ai unor activități generale, cu caracter național și internațional. Această funcție a partidului politic ar trebui să apară mult mai limpede dintr-o analiză istorică concretă asupra felului în care s-au dezvoltat categoriile organice ale intelectualilor și cele tradiționale, fie pe terenul diferitelor istorii naționale, fie pe acela al dezvoltării diferitelor grupuri sociale mai importante în cadrul diferitelor națiuni; mai ales al acelor grupuri a căror activitate economică a fost cu precădere instrumentală.

Formația intelectualilor tradiționali este problema istorică cea mai interesantă. Ea e desigur legată de sclavagismul lumii clasice și de poziția liberților de origine greacă și orientală în organizarea socială a Imperiului roman.

Notă. Schimbarea condiției poziției sociale a intelectualilor în Roma perioadei scurse de la Republică la Imperiu (de la un regim aristocratico-corporativ la un regim democratico-birocratic) este legată de Cezar, care a acordat cetățenia medicilor și dascălilor artelor liberale, pentru ca aceștia să prefere să locuiască la Roma, chemându-i și pe alții acolo: « Omnesque medicinam Romae professores et liberalium artium doctores, quo libentius et ipsi urbem incolerent et coeteri appeterent civitate donavit » (Suetonius, *Viața lui Cezar*, XLII). Cezar și-a propus prin urmare: 1) să-i determine să se stabilească la Roma pe intelectualii care se aflau deja acolo, creînd astfel, o categorie permanentă a lor, deoarece fără permanență nu se putea obține o organizare culturală. Avea să aibă loc, întâi, o fluctuație care era necesară să fie oprită etc.; 2) să atragă la Roma pe cei mai buni intelectuali din întreg Imperiul roman, promovînd o centralizare de mare anvergură. Așa își vede începuturile acea categorie de intelectuali « imperiali » de la Roma, care se va continua în clerul catolic și va lăsa atîtea urme în întreaga istorie a intelectualilor italieni, cu caracteristica lor de « cosmopolitism » pînă în 1700.

Această detașare, nu doar socială, ci și națională, de rasă, între masele considerabile de intelectuali și clasa dominantă a Imperiului roman se reproduce, după căderea Imperiului, între războinicii germanici și intelectualii de origine romanizată, continuatori ai categoriei liberților. Se împletesc astfel, cu aceste fenomene, nașterea

¹ Opinia generală contrazice acestea, afirmînd că negustorul, industriașul, țăranul « politicianici » pierd, în loc să câștige, și sunt cei mai răi din categoria lor, ceea ce poate fi discutat.

și dezvoltarea catolicismului și a organizării ecleziastice, care timp de multe secole absoarbe cea mai mare parte a activităților intelectuale și exercită monopolul conducerii culturale, cu sancțiuni penale pentru cine vrea să se opună sau chiar să ocolească monopolul. În Italia se verifică fenomenul, mai mult sau mai puțin intens, potrivit cu timpurile, al funcției cosmopolite a intelectualilor din peninsula. Voi schița diferențele care sar imediat în ochi în dezvoltarea intelectualilor într-o întreagă serie de țări, cel puțin pe cele mai importante, cu precizarea că aceste observații va trebui să fie controlate și aprofundate.

Pentru Italia, faptul central este tocmai funcția internațională sau cosmopolită a intelectualilor săi, cauză și efect al stării de dezagregare în care rămâne peninsula de la căderea Imperiului roman pînă la 1870¹⁾.

Franța oferă un tip împlinit de dezvoltare armonioasă a tuturor energiilor naționale și îndeosebi a categoriilor intelectuale. Cînd, în 1789, o nouă regrupare socială se ridică la suprafața istoriei, ea e complet înzestrată pentru toate funcțiile sociale și de aceea luptă pentru stăpînirea totală a națiunii, fără să ajungă la compromisuri esențiale cu vechile clase, ci subordonîndu-le, în schimb, propriilor țeluri. Primele celule intelectuale ale noului tip iau naștere din primele celule economice: însăși organizarea ecleziastică e influențată în acest sens (gallicism, lupte foarte precoc între Biserică și Stat). Această masivă construcție intelectuală explică funcția culturii franceze în secolele XVIII și XIX, funcție de iradiere internațională și cosmopolită și de expansiune cu caracter imperialist și hegemonic în mod organic, prin urmare cu totul diferită de cea italiană, care prezintă un caracter imigratoriu personal și dezagregat, și care nu influențează baza națională spre a o potența, ci, dimpotrivă, contribuie la a face imposibilă constituirea unei trainice baze naționale.

În Anglia, dezvoltarea e mult diferită de aceea a Franței. Noua regrupare socială, născută pe baza industrialismului modern, are o surprinzătoare dezvoltare economico-corporativă, dar înaintează pe dibuite în domeniul intelectual-politic. Foarte vastă e categoria intelectualilor organici, adică născuți pe însuși terenul industrial odată cu grupul economic, dar în sfera mai înaltă găsim bine păstrată poziția de quasimonopol a vechii clase de proprietari agrari, care își pierd supremația economică, dar își păstrează vreme îndelungată o supremație politico-intelectuală și se asimilează ca « intelectuali tradiționali » și ca strat conducător al noului grup la putere. Vechea aristocrație agrară se unește cu industriașii printr-un tip de sudură care, în alte țări, este tocmai acela ce îi leagă pe intelectualii tradiționali de noile clase dominante.

Fenomenul englez a apărut și în Germania, complicat de alte elemente istorice și tradiționale. Germania, ca și Italia, a fost sediul unei instituții și al unei ideologii universaliste, supranaționale (Sfîntul Imperiu Roman al Națiunii germane) și a dat o anumită cantitate de personal cosmopolitismului medieval, sărăcind propriile energii interne și iscînd lupte care abăteau atenția de la problemele de organizare națională și mențineau dezagregarea teritorială a Evului Mediu. Dezvoltarea industrială a avut loc sub un involocru semifeudal, care a dăinuit pînă în noiembrie 1918, iar *Junkerii* și-au menținut o supremație politico-intelectuală mult mai mare decît a aceluiași grup englez. Ei au fost intelectualii tradiționali ai industriașilor germani, dar cu privilegiile speciale și cu o puternică conștiință de a alcătui un grup social independent, bazată pe faptul că dețineau o remarcabilă putere economică asupra pămînturilor, mai « productive » decît în Anglia.

¹ În acest an, 1870, Roma devine capitala Italiei și astfel se marchează — cu cea de a « treia Romă » — începutul istoriei moderne a Italiei (n. trad.)

Junkerii prusieni seamănă cu o castă sacerdotal-militară, care are aproape un monopol al funcțiilor directiv-organizatorice în societatea politică, dar în același timp are și o bază economică proprie și nu depinde exclusiv de liberalitatea grupului economic dominant. În afară de aceasta, spre deosebire de nobilii proprietari de pământ englezi, *Junkerii* constituiau oficialitatea unei mari armate permanente, ceea ce le furniza cadre organizatorice solide, favorabile păstrării spiritului de corp și a monopolului politic¹.

În Rusia, puncte de plecare diferite: organizarea politică și economico-comercială e creată de Normani (Varegi), cea religioasă de grecii bizantini; într-un al doilea moment, germanii și francezii aduc experiența europeană în Rusia și dau primul schelet consistent gelatinei istorice rusești. Forțele naționale sunt inerte, pasive și receptive, dar poate tocmai de aceea asimilează complet influențele străine și pe străinii înșiși, rusificându-i. În perioada istorică mai recentă are loc fenomenul invers: o elită de persoane dintre cele mai active, energice, întreprinzătoare și disciplinate, emigrează în străinătate, asimilează cultura și experiențele istorice ale țărilor celor mai avansate din Occident, fără ca prin aceasta să-și piardă caracteristicile cele mai esențiale ale propriei naționalități, adică fără a rupe legăturile sentimentale și istorice cu propriul popor; săvârșindu-și astfel ucenicia intelectuală, această elită se întoarce în țară, constringând poporul la o deșteptare forțată, la un marș înainte accelerat, sărind etapele. Diferența dintre această elită și cea germană importată (de Petru cel Mare, de exemplu) constă în caracterul său esențialmente național-popular: nu poate fi asimilată de pasivitatea inertă a poporului rus, deoarece este ea însăși o energetică reacție rusă la propria inerție istorică.

Pe un alt teren și în condiții cu totul diferite de timp și de loc, acest fenomen rusec poate fi comparat cu nașterea națiunii americane (Statele Unite): imigranții anglosaxoni sunt și ei o elită intelectuală, dar mai ales morală. Ne referim firește la primii emigranți, la pionieri, protagoniști ai luptelor religioase și politice engleze, înfrinți, dar nu umiliți și nici oprimați în patria lor de origine. Ei importă în America, odată cu ei înșiși, în afară de energia morală și volitivă, un anumit grad de civilizație, o anumită fază a evoluției istorice europene, care, transplantată în solul virgin american de acești agenți, continuă să dezvolte forțele implicite naturii sale, dar într-un ritm incomparabil mai rapid decât în bătrâna Europă, unde există o întreagă serie de frîne (morale, intelectuale, politice, economice, întruchipate în anumite grupuri de populație, rămășițe ale trecutelor regimuri ce nu vor să dispară) care se opun unui proces accelerat și teșesc în mediocritate orice inițiativă, diluind-o în timp și în spațiu.

În Statele Unite e de notat absența, într-o anumită măsură, a intelectualilor tradiționali, și prin urmare un alt echilibru al intelectualilor în general. A avut loc acolo o formare masivă pe bază industrială a tuturor suprastructurilor moderne. Necesitatea unui echilibru nu e dată de faptul că ar fi nevoie de contopirea intelectualilor organici cu cei tradiționali, care nu există ca o categorie cristalizată și misoneistă, ci de faptul că trebuie să se contopească, într-un singur creuzet național de cultură unitară, tipuri de cultură diferite, aduse de emigranții de felurite origini naționale. Lipsa unei vaste sedimentări de intelectuali tradi-

¹ În cartea *Parlament și guvern al noii orînduirii a Germaniei* a lui Max Weber, se pot găsi multe elemente pentru a vedea cum monopolul politic al nobililor a împiedicat elaborarea unui personal politic burghez vast și experimentat, și s-a situat la baza continuilor crize parlamentare și a dezastrului partidelor liberale și democratice; de aici, importanța Centrului catolic și a social-democrației care în perioada imperială au reușit să elaboreze un propriu strat parlamentar și de conducere, destul de important.

ționali, ca aceea din țările cu o civilizație străveche, explică, în parte, atât existența a numai două mari partide politice, care s-ar putea reduce ușor, în realitate, la unul singur (cfr. cu Franța, și nu numai cea de după războiul mondial din '14—'18, când înmulțirea partidelor a devenit un fenomen general), cât și, dimpotrivă, multiplicarea nelimitată a sectelor religioase¹.

O manifestare interesantă mai rămîne încă de studiat în Statele Unite, și anume formarea unui număr surprinzător de intelectuali negri, care absorb cultura și tehnica americană. Ne putem gîndi la influența indirectă pe care acești intelectuali negri ar putea-o exercita asupra masselor înapoiate din Africa, ca și la cea directă, dacă s-ar adevăra una dintre următoarele ipoteze: 1) ca expansionismul american să se servească de negrii săi naționali în calitate de agenți pentru cucerirea piețelor africane și pentru a-și extinde propriul tip de civilizație (ceva asemănător s-a și întîmplat, dar nu știu în ce măsură); 2) ca luptele pentru unificarea poporului american să se înăsprească într-o asemenea măsură, încît să determine exodul negrilor și întoarcerea în Africa a elementelor intelectuale mai independente și mai energice, și ca atare mai puțin dispuse să se supună unei posibile legislații, încă și mai umilitoare decît mentalitatea și moravurile răspîndite astăzi. S-ar naște, de aici, două chestiuni fundamentale: 1) a limbii: adică, engleza ar putea să devină limba cultă a Africii, unificatoare a existentului noian de dialecte? 2) dacă acest strat intelectual ar putea avea o asemenea capacitate asimilatoare și organizatoare, încît să facă să devină « național » actualul, primitivul sentiment de rasă disprețuită, ridicînd continentul african la mitul și la funcția unei patrii comune a tuturor negrilor? Mi se pare că, deocamdată, negrii din America trebuie să aibă un spirit de rasă și național mai mult negativ decît pozitiv, adică stîrnit de lupta pe care albi o duc spre a-i izola și năpăstui: dar nu acesta a fost, oare, cazul evreilor pînă la sfîrșitul secolului XVIII?

Liberia, gata americanizată, și cu limba oficială engleză, ar putea deveni Sionul negrilor americani, cu tendința de a se propune ca un soi de Piemont african.

În America meridională și centrală, problema intelectualilor mi se pare că trebuie examinată ținîndu-se seama de aceste condiții fundamentale: nici în America meridională și centrală nu există o vastă categorie de intelectuali tradiționali, dar faptul nu se prezintă în aceiași termeni ca în Statele Unite. La baza dezvoltării acestor țări întîlnim cadrele civilizației spaniole și portugheze din 1500 și 1600, caracterizată de Contrareformă și de militarismul parazit. Cristalizările, rezistente încă pînă și azi în aceste țări, sunt clerul și o castă militară, două categorii de intelectuali tradiționali fosilizate în forma patriei-mume europene. Baza industrială e foarte restrînsă și nu a dezvoltat suprastructuri prea complicate: cea mai mare cantitate de intelectuali e de tip rural și, deoarece domină latifundiul, cu întinse proprietăți eclesiastice, acești intelectuali sunt legați de cler și de marii proprietari de terenuri. Compoziția națională e foarte dezechilibrată și printre albi, dar se complică prin importante mase de indios, care în unele țări formează majoritatea populației. Se poate spune în general că în aceste regiuni americane mai există încă o situație de *Kulturkampf* și de proces Dreyfuss, adică o situație în care elementul laic și burghez nu a atins încă faza subordonării la o politică laică, a Statului modern, a intereselor și influențelor clericale și militariste. Se întîmplă astfel ca, prin opoziția ei față de iezuitism, să mai aibă încă multă influență Mazoneria și un tip de organizare culturală precum « Biserica pozitivistă ». Evenimentele din ultimul timp (noiembrie 1930) — de la *Kulturkampf*

¹ Mi se pare că au fost catalogate peste 200; a se confrunța cu Franța și cu luptele îndrîjite purtate acolo pentru a se menține unitatea religioasă și morală a poporului francez.

al lui Calles în Mexic, la insurecțiile militaro-populare din Argentina, din Brazilia, din Peru, din Chile, din Bolivia — demonstrează tocmai exactitatea acestor observații.

Alte tipuri de formare a categoriilor intelectuale și a raporturilor lor cu forțele naționale pot fi găsite în India, în China, în Japonia. În Japonia avem o formație de tip englez și german, adică a unei civilizații industriale care se dezvoltă înăuntrul unui involucru feudal-birocratic, cu caractere proprii de neconfundat.

În China există fenomenul scrisului, expresie a totalei separări a intelectualilor de popor. În India și în China, enorma distanță dintre intelectuali și popor se manifestă și în domeniul religios. Problema diferitelor credințe și a modului diferit de a concepe și practica una și aceeași religie între diversele straturi ale societății, dar mai cu seamă între cler și intelectuali, și popor, ar trebui să fie studiată în general, deoarece se manifestă pretutindeni în oarecare măsură, chiar dacă în țările Asiei orientale cunosc manifestările cele mai extreme. În țările protestante, diferența e relativ mică (înmulțirea sectelor e legată de nevoia unei sudări complete între intelectuali și popor, ceea ce reproduce în sfera organizării superioare toate asperitățile concepției reale a maselor populare). Este foarte importantă în țările catolice, dar în proporții diferite: mai puțin mare în Germania catolică și în Franța, mai mare în Italia, îndeosebi în Sud și în insule; foarte mare în peninsula iberică și în țările Americii latine. Fenomenul își sporește anvergura în țările ortodoxe, unde se cuvine să vorbim de trei trepte ale uneia și aceleiași religii: cea a clerului înalt și a călugărilor; cea a clerului secular; și cea a poporului. Devine absurd în Asia orientală, unde religia poporului adeseori nu are nimic de a face cu aceea a cărților, deși amîndurora li se dă același nume.

NOTE CRITICE LA O TENTATIVĂ DE «ESEU POPULAR DE SOCIOLOGIE»

Premisă

O lucrare ca *Eseul popular*, destinată în principal unei comunicăți de cititori care nu sunt intelectuali de profesie, ar fi trebuit să plece de la analiza critică a filozofiei simțului comun, care este «filozofia non filozofilor», adică concepția despre lume absorbită acritic de diferitele medii sociale și culturale în care se dezvoltă individualitatea morală a omului mediu. Simțul comun nu este o concepție unică, identică în timp și în spațiu: este «folclorul» filozofiei și, ca folclorul, se înfățișează în nenumărate forme: trăsătura sa fundamentală și cea mai caracteristică este de a fi o concepție (și în mințile individuale) dezagregată, incoerentă, inconsecventă, conformă cu poziția socială și culturală a mulțimilor, a căror filozofie și este. Când, în istorie, se elaborează un grup social omogen, se elaborează, de asemenea, împotriva simțului comun, și o filozofie omogenă, cu alte cuvinte coerentă și sistematică.

Fragmente

* E vorba de cartea lui Buharin: *Teoria materialismului istoric — Manual popular de sociologie marxistă*, publicat la Moscova pentru prima oară în 1921. Există și o traducere franceză (1927) efectuată după cea de a 4-a ediție rusească. De această traducere s-a folosit, probabil, Gramsci pentru lucrarea sa (nota editorului italian)

Eseul popular greșește atunci cînd pleacă (implicit) de la presupunerea că aceste elaborări a unei filozofii originale a maselor populare i se opun marile sisteme ale filozofilor tradiționale și religia clerului înalt, adică concepția despre lume a intelectualilor și a culturii înalte. În realitate, aceste sisteme sunt necunoscute mulțimii și nu au o eficacitate directă asupra modului ei de a gândi și acționa. Evident, aceasta nu înseamnă că ele sunt cu totul lipsite de eficacitate istorică: dar această eficacitate e de alt gen. Aceste sisteme influențează masele populare ca forță politică exterioară, ca element de forță coezivă a claselor conducătoare, așadar ca element de subordonare unei hegemonii exterioare, care limitează gîndirea originală a maselor populare într-un mod negativ, fără să o influențeze în mod pozitiv, ca ferment vital de transformare intimă a ceea ce masele gîndesc embrionar și haotic despre lume și despre viață. Elementele principale ale simțului comun sunt oferite de religii și, în consecință, raportul dintre simțul comun și religie este mult mai intim decît între simțul comun și sistemele filozofice ale intelectualilor. Dar și în ceea ce privește religia se cuvine să operăm distincții critice. Fiecare religie, și cea catolică (ba, chiar în special cea catolică, tocmai pentru eforturile sale de a rămîne unitară « superficial », de a nu se fărîmița în biserici naționale și în stratificări sociale) este în realitate o multiplicitate de religii distincte și adeseori contradictorii: există un catolicism al țărănilor, un catolicism al micilor burghezi și al muncitorilor de la oraș, un catolicism al femeilor și un catolicism al intelectualilor, și el pestriț și dezlinat. Dar asupra simțului comun își exercită influența nu doar formele cele mai grosolane și mai puțin elaborate ale acestor diverse catolicisme, existente în momentul de față: l-au influențat și sunt componente ale actualului simț comun și religiile precedente, precum și formele precedente ale actualului catolicism, mișcările eretice populare, superstițiile științifice legate de religiile trecute etc. În simțul comun precumpănesc elementele « realiste », adică produsul imediat al senzației brute, ceea ce, dealtfel, nu este în contradicție cu elementul religios, dimpotrivă; dar aceste elemente sunt « superstițioase », acritice. Iată, de aceea, un pericol reprezentat de *Eseul popular*: adeseori, el confirmă aceste elemente acritice, în virtutea cărora simțul comun a rămas pînă acum ptolemeic, antropomorfic, antropocentric, în loc să le critice științific.

Ceea ce s-a afirmat mai sus în legătură cu *Eseul popular*, care critică filozofiile sistematice, în loc să ia ca punct de plecare critica simțului comun, trebuie înțeles ca adnotare metodologică, și între anumite limite. Desigur, nu vrea să însemne că trebuie neglijată critica filozofilor sistematice ale intelectualilor. Atunci cînd, individual, un element de masă depășește critic simțul comun, el acceptă, prin însuși acest fapt, o filozofie nouă: iată, prin urmare, necesitatea, într-o expunere a filozofiei practicei, a polemicii cu filozofiile tradiționale. Ba, chiar prin acest caracter tendențial de filozofie de masă, filozofia practicei nu poate fi concepută decît într-o formă polemică, de luptă perpetuă. Totuși, punctul de plecare trebuie să rămînă mereu simțul comun, care, în mod spontan, este filozofia mulțimilor, pe care trebuie să le facă să devină omogene ideologic.

În literatura filozofică franceză există tratări ale « simțului comun », mai mult decît în alte literaturi naționale: faptul e datorat caracterului mai strict « național-popular » al culturii franceze, adică faptului că intelectualii tind, mai mult decît alurea, prin anumite condiții tradiționale, să se apropie de popor spre a-l călăuzi ideologic și a-l ține legat de grupul conducător. Se va putea astfel găsi în literatura franceză mult material asupra simțului comun, de folosit și de elaborat; atitudinea culturii filozofice franceze față de simțul comun poate oferi chiar un model de construcție ideologică hegemonică. Și cultura engleză, și cea ameri-

cană pot oferi multe sugestii, dar nu într-un fel atât de complet și de organic ca aceea franceză. « Simțul comun » a fost considerat în diferite moduri: de-a dreptul ca bază a filozofiei; sau a fost criticat din punctul de vedere al unei alte filozofii. În realitate, în toate cazurile, rezultatul a fost acela de a se depăși un anumit simț comun pentru a se crea altul, mai aderent la concepția despre lume a grupului conducător. În « *Nouvelles Littéraires* » din 17 octombrie 1931, într-un articol al lui Henri Gouhier despre Léon Brunschvicg, vorbind de filozofia acestuia, se spune: « Il n'y a qu'un seul et même mouvement de spiritualisation, qu'il s'agisse de mathématiques, de physique, de biologie, de philosophie et de morale: c'est l'effort par lequel l'esprit se débarrasse du sens commun et de sa métaphysique spontanée qui pose un monde de chose sensibles réelles et l'homme au milieu de ce monde »¹.

Atitudinea lui Croce față de « simțul comun » nu pare limpede. La Croce propozițiunea după care fiecare om e un filozof apasă prea mult asupra judecății în jurul simțului comun. Se pare că lui Benedetto Croce adeseori îi place că anumite propozițiuni filozofice sunt împărtășite de simțul comun, dar ce poate să însemne aceasta în concret? Simțul comun este un agregat haotic de concepții disparate și în el se poate găsi tot ce voim. Dealtfel, această atitudine a lui Croce față de simțul comun nu a dus la o concepție a culturii fecundă din punct de vedere național-popular, adică la o concepție mai concret istorică a filozofiei ceea ce de altfel nu poate să aibă loc decât în filozofia practicii.

Pentru Gentile, e de văzut articolul său « Concepția umanistă a lumii » (în revista « *Nuova Antologia* » din 1 iunie 1931). Scrie Gentile: « Filozofia s-ar putea defini ca un efort depus de gândirea reflexivă de a cucerii certitudinea critică a adevărilor simțului comun și ale conștiinței naive, a acelor adevăruri pe care orice om se poate spune că le simte în mod natural și care constituie structura trainică a mentalității de care se servește pentru a trăi ». Iată un exemplu de grosolanie învâlmășită a gândirii gentilienne: afirmația pare derivată « naiv » din afirmațiile lui Croce asupra modului de a gândi al poporului, ca probă a adevărului anumitor propozițiuni filozofice. Gentile scria mai departe: « Omul sănătos crede în Dumnezeu și în libertatea spiritului său ». Astfel, în aceste două propozițiuni ale lui Gentile vedem: 1) o « natură umană » extraistorică, despre care nu se știe exact ce este; 2) natura umană a omului sănătos; 3) simțul comun al omului sănătos și, în consecință, și un simț comun al omului ne-sănătos. Dar ce anume vrea să însemne om sănătos? Sănătos fizic, nu nebul? Sau unul care gândește sănătos, un om « cumsecade », filistin etc.? Și ce o fi vrînd să spună « adevărul simțului comun »? Filozofia lui Gentile, de exemplu, e cu totul potrivnică simțului comun, fie că prin aceasta înțelege filozofia naivă a poporului, căruia îi e groază de orice formă de idealism subiectivist, fie că este înțeles ca bun simț, ca atitudine de dispreț față de șiretlicurile, artificiozitatea, obscuritățile anumitor expuneri științifice și filozofice. Această cochetare a lui Gentile cu simțul comun este un lucru foarte nostim. Ceea ce s-a spus pînă acum nu înseamnă că în simțul comun nu există adevăruri. Înseamnă că simțul comun este un concept echivoc, contradictoriu, multiform, și că referirea la simțul comun ca probare a unui adevăr este un nonsens. Se va putea spune cu exactitate că un

¹ Opere ale lui Léon Brunschvicg: *Les étapes de la philosophie mathématique, L'expérience humaine et la causalité physique, Le Progrès de la conscience dans la philosophie occidentale, La connaissance de soi*. (Traducerea pasajului citat în original de Gramsci: « Nu există decât o unică mișcare de spiritualizare, fie că e vorba de matematici, de fizică, de biologie, de filozofie, și de morală: este efortul prin care spiritul se debarasează de simțul comun și de metafizica sa spontană, care propune o lume de lucruri sensibile reale și pe om în mijlocul acestei lumi. »)

anumit adevăr a devenit de domeniul simțului comun pentru a se arăta că el s-a răspândit dincolo de cercul grupurilor intelectuale, dar nu se obține nimic altceva, în asemenea cazuri, decît o constatare cu caracter istoric și o afirmație de raționalitate istorică; în acest sens, și cu condiția să fie folosit cu sobrietate, argumentul are o valoare tocmai pentru că simțul comun este îngust misonieist și conservator, iar a reuși să i se impună un adevăr nou este o dovadă că atare adevăr are o remarcabilă forță de expansivitate și de evidență.

Să ne reamintim epigrama lui Giusti: «Bunul simț, care cîndva a fost șef de școală—acum, în școlile noastre a murit cu totul. Știința, fiica sa, l-a ucis ca să vadă cum era alcătuit pe dinăuntru». Poate servi la a arăta cum se folosește termenul de bun simț și cel de simț comun într-un mod echivoc: ca «filozofie», ca un anumit mod de a gîndi, cu un anumit conținut de credințe și opinii, și ca atitudine binevoitor indulgentă, în disprețul său, față de ceea ce e obscur și artificios. A fost de aceea necesar ca știința să ucidă un anumit bun simț tradițional, pentru a crea un «nou» bun simț.

Referiri la simțul comun și la trăinicia credințelor sale se găsesc adeseori la Marx. Dar e vorba de referiri nu la validitatea conținutului unor asemenea credințe, ci tocmai la trăinicia lor formală și prin urmare la caracterul lor imperativ atunci cînd produc norme de conduită. În aceste referiri e chiar implicată afirmarea necesității unor noi culturi și a unei noi filozofii, de înrădăcinat în conștiința populară cu aceeași trăinicie și imperativitate ca ale credințelor tradiționale.

Nota I. Trebuie adăugat, în legătură cu propozițiunile lui Gentile despre simțul comun, că limbajul scriitorului este voit echivoc dînr-un prea puțin lăudabil oportunism ideologic. Cînd Gentile scrie: «Omul sănătos crede în Dumnezeu și în libertatea spiritului său», ca exemplu al unuia dintre acele adevăruri ale simțului comun, cărora gîndirea reflexivă le elaborează certitudinea critică, vrea să ne facă să credem că filozofia sa reprezintă cucerirea certitudinii critice a adevărilor catolicismului, dar catolicii nu înghit nada și susțin că idealismul gentilian este păgînism curat etc., etc. Totuși Gentile insistă și menține un echivoc ce nu e fără consecințe în crearea unei ambiante de cultură *demi-monde*, în care toate pisicile sunt negre, religia se îmbrățișează cu ateismul, imanența cochetează cu transcendența și Antonio Bruers petrece de minune, deoarece cu cît firele se încălesc mai tare și gîndirea se întuneacă, cu atît recunoaște mai mult că a avut dreptate cu «sincretismul» său macaronic. Dacă vorbele lui Gentile ar însemna ceea ce spun *ad litteram*, idealismul actual ar fi devenit «*ancello* al teologiei».

Nota II. În învățămîntul filozofiei merit nu s-a l înformeze istoric pe discipol asupra dezvoltării filozofiei din trecut, ci s-a l formeze cultural, s-a l ajute să elaboreze critic propria sa gîndire pentru a participa la o comunitate ideologică și culturală, este necesar să se plece de la ceea ce discipolul cunoaște dinainte, de la experiența sa filozofică (după ce i se va fi demonstrat, tocmai, că el are o asemenea experiență, că e «filozof» fără să știe). Și întrucît e de presupus o anumită medie intelectuală și culturală a discipolilor, care probabil nu dispun decît de informații întîmplătoare și fragmentare, lipsindu-le orice pregătire metodologică și critică, nu se poate să nu se plece de la «simțul comun», în primul rînd; de la religie, în al doilea; și numai într-un al treilea rînd, de la sistemele filozofice elaborate de grupuri intelectuale tradiționale.

Structură și mișcare istorică

Nu este tratat următorul punct fundamental: cum ia naștere mișcarea istorică pe baza structurii. Totuși, tema e cei puțin amintită în *Probleme fundamentale* ale lui Plehanov și putea fi dezvoltată. Acesta e, dealtfel, punctul crucial al tuturor chestiunilor ce s-au născut în jurul filozofiei practicii și, fără a-l rezolva pe acesta, nu se poate rezolva nici celălalt, al raporturilor dintre societate și «natură», căruia Eseul îi dedică un capitol special. Cele două propozițiuni din prefața la *Critica Economiei politice*: 1) Omenirea nu-și propune niciodată decât sarcini pe care le poate îndeplini; ... sarcina însăși apare numai acolo unde condițiile materiale ale rezolvării sale există deja sau cel puțin se află într-un proces de devenire. 2) O formațiune socială nu pierе înainte de a i se fi dezvoltat toate forțele productive pentru care e încă suficientă, iar alte, noi și mai înalte raporturi de producție nu le-au luat locul, înainte ca implicațiile materiale ale existenței acestora din urmă să fie analizate în toată amploarea și consecințele lor. Numai pe acest teren poate fi eliminat orice mecanicism și orice urmă de «miracol» superstițios, și trebuie pusă problema formării grupurilor politice active, precum și, în ultimă analiză, problema funcției marilor personalități în istorie.

Intellectualii

Ar trebui întocmit un registru «chibzuit» al oamenilor de știință ale căror opinii sunt citate sau combătute cu oarecare frecvență, însoțind fiecare nume de adnotări asupra semnificației și importanței sale științifice (aceasta, inclusiv pentru susținătorii filozofiei practicii, care nu sunt citați, desigur, proporțional cu originalitatea și însemnătatea lor). În realitate, referirile la marii intelectuali sunt foarte fugare. Se naște întrebarea: n-ar fi fost mai oportun să se facă referiri numai la marii intelectuali adversari, dându-i la o parte pe cei secundari, rumegătorii de fraze înghițite de-a gata? Ai impresia că se intenționează doar o luptă împotriva celor mai slabi și, eventual, împotriva pozițiilor celor mai slabe (sau mai inadecvat susținute de către cei mai slabi), pentru a se obține facile victorii verbale (întrucât nu se poate vorbi de victorii reale). Ne amăgim că există vreo asemănare (în afară de cea formală și metaforică) între un front ideologic și un front politic-militar. În lupta politică și militară poate apărea convenabil să se spargă linia în punctele de mai mică rezistență, spre a fi în măsură să se atace punctul cel mai puternic cu maximum de forțe, devenite disponibile tocmai prin eliminarea auxiliarilor mai slabi etc. Victoriile politice și militare, între anumite limite, au o valoare permanentă și universală, iar scopul strategic poate fi atins în mod decisiv cu efecte generale pentru toți. Pe frontul ideologic, în schimb, înfrângerea auxiliarilor și a ciracilor minori are o însemnătate aproape neglijabilă; aici, trebuie să te bați cu cei mai eminenți. Altminteri, se confundă ziarul cu cartea, mica polemică de toate zilele cu lucrarea științifică; minorii trebuie lăsați pe seama nesfârșitei cazuistici a polemicilor de ziar.

O știință nouă produce dovada eficienței și vitalității sale fecunde atunci cînd arată că e în stare să-i înfrunte pe marii campioni ai tendințelor opuse, cînd rezolvă cu propriile mijloace problemele vitale pe care aceștia le-au pus sau demonstrează premtoriu că asemenea probleme sunt false probleme.

E adevărat că o epocă istorică și o anumită societate sunt reprezentate mai curînd de media intelectualilor, adică de mediocri, dar ideologia răspîndită, de masă, trebuie să se deosebească de operele științifice, de marile sinteze filozofice care le sunt, de altfel, realele chei de boltă, iar ele trebuie să fie net depășite, fie negativ, demonstrîndu-li-se neîntemeierea, fie pozitiv, opunîndu-li-se sinteze

filozofice de mai mare importanță și semnificație. Citind *Eseul*, ai impresia unui ins care nu poate dormi din pricina lunii pline, și care se străduiește să omoare cât mai mulți licurici cu puțință, convins că lumina are să scadă sau chiar să dispară.

Știință și sistem

E posibil să scrii o carte elementară, un manual, un «Eseu popular» al unei doctrine care se află încă în stadiul discuției, al polemicii, al elaborării? Un manual popular nu poate fi conceput decât ca expunerea, formal dogmatică, stilistic ponderată, științific senină, a unui anumit subiect: «manualul» acesta nu poate fi decât o introducere în studierea științifică, iar nu expunerea unor cercetări științifice originale, destinate tinerilor sau unui public care din punct de vedere al disciplinei științifice se află în condițiile preliminare ale vârstei tinere și care de aceea, are imediat nevoie de «certitudini», de opinii ce se înfățișează ca veridice și în afara oricărei discuții, cel puțin formal. Dacă o anumită doctrină nu a atins încă această fază «clasică» a dezvoltării sale, orice încercare de a o «manualiza» e în mod necesar falimentară, sistematizarea sa logică e doar aparentă și iluzorie, și va putea fi vorba, ca în *Eseu* tocmai, doar de o mecanică juxtapunere de elemente disparate ce rămân inexorabil dezlănate și descusute, în ciuda lustruirii unitare a redactării literare. Și atunci, de ce să nu punem problema în corecții ei termeni teoretici și istorici, mulțumindu-ne cu o carte în care seria de probleme esențiale ale doctrinei să fie expusă monografic? Ar fi o treabă mai serioasă și mai «științifică». Dar se crede în mod vulgar că știința vrea să însemne neapărat «sistem» și de aceea se construiesc sisteme, așa, ca să fie, sisteme care nu au coerența intimă și necesară a sistemului, ci numai exterioritatea sa mecanică.

Dialectica

Din *Eseu* lipsește chiar și cea mai palidă tratare a dialecticii. Dialectica este aici presupusă, foarte superficial, nu este prezentată, lucru absurd într-un manual care ar trebui să conțină elementele esențiale ale doctrinei tratate și ale cărei referiri bibliografice trebuie să stimuleze studiul pentru a lărgi și a aprofunda subiectul, iar nu pentru a substitui manualul însuși. Absența unei tratări a dialecticii poate avea două origini: prima ar fi constituită de faptul că se presupune filozofia practicii ca fiind împărțită în două elemente: o teorie a istoriei și politicii concepută ca sociologie, adică de construit după metoda științelor naturale (experimentală, în sensul cel mai îngust pozitivist) și o filozofie propriu-zisă care ar fi materialism filozofic sau metafizic sau mecanic (vulgar).

Chiar și după marea discuție împotriva mecanicismului, autorul *Eseului* nu pare să-și fi schimbat prea mult fundamentarea problemei filozofice. Așa cum apare în memoriul prezentat la Congresul de Istorie a Științei de la Londra, el continuă să considere că filozofia practicii e mereu scindată în două: doctrina istoriei și a politicii, și filozofia, care, spune el însuși, că e materialismul dialectic, iar nu vechiul materialism filozofic. Astfel pusă problema, nu se mai înțelege importanța și semnificația dialecticii care, din doctrină a cunoașterii și substanță medulară a istoriografiei și științei politicii, este degradată la rangul unei sub-specii de logică formală, la o scolastică elementară. Funcția și semnificația dialecticii pot fi concepute în toată fundamentalitatea lor, doar dacă filozofia practicii e concepută ca o filozofie integrală și originală, care inițiază o nouă fază în istoria și în dezvoltarea mondială a gândirii, întrucât depășește (și depășind, le include

elementele vitale) atît idealismul, cît și materialismul tradițional, expresii ale vechilor societăți. Dacă filozofia practicii nu e gîndită decît ca fiind subordonată unei alte filozofii, nu se poate concepe noua dialectică, înăuntrul căreia tocmai această depășire se efectuează și se exprimă.

Cea de a doua origine pare a fi de caracter psihologic. Se simte că dialectica e un lucru foarte îndrăzneț și dificil, întrucît gîndirea dialectică merge împotriva vulgarului simț comun, care e dogmatic, setos de certitudini permptorii și are drept expresie logica formală. Pentru a înțelege mai bine, ne putem gîndi la ceea ce s-ar întîmpla dacă în școlile primare și secundare, științele naturale și fizice ar fi predate pe baza relativismului lui Einstein, adăugîndu-se noțiunii tradiționale de «lege a naturii», aceea de lege statistică sau a marilor numere. Copiii n-ar înțelege absolut nimic, iar ciocnirea dintre învățămîntul școlar și viața familială și populară ar fi atît de puternică, încît școala ar deveni obiect de haz și de scepticism caricatural.

Acest motiv mi se pare că e o frînă psihologică pentru autorul *Eseului*; el capitulează realmente în fața simțului comun și a gîndirii vulgare, fiindcă nu și-a pus problema în termeni teoretici exacți, și în consecință e practic dezarmat și neputincios. Mediul lipsit de educație și grosolan l-a dominat pe educator, vulgarul simț comun s-a impus în fața științei și nu invers; dacă mediul este educator, el trebuie educat la rîndul său, dar *Eseul* nu înțelege această dialectică revoluționară. Rădăcina tuturor erorilor *Eseului* și ale autorului său (a cărui poziție nu s-a modificat nici după marea descuție, în urma căreia se pare că și-ar fi repudiat cartea, cum reiese din memoriul prezentat la Congresul de la Londra) constă tocmai în această pretenție de a diviza filozofia practicii în două părți: o «sociologie» și o filozofie sistematică. Desprinsă de teoria istoriei și a politicii, filozofia nu poate fi decît metafizică, pe cînd marea cucerire a istoriei gîndirii moderne, reprezentată de filozofia practicii, este tocmai istoricizarea concretă a filozofiei și identificarea ei cu istoria.

Despre metafizică

Se poate oare extrage din *Eseul popular* o critică a metafizicii și a filozofiei speculative? Trebuie spus că autorului îi scapă însuși conceptul de metafizică, întrucît îi scapă conceptele de mișcare istorică, de devenire, și deci cel al înseși dialecticii. A gîndi o afirmație filozofică ca adevărată, într-o anumită perioadă istorică, cu alte cuvinte ca expresie necesară și inseparabilă de o anumită acțiune istorică, de o anumită practică, depășită și «zădărnicită» însă într-o perioadă ulterioară, fără să se cadă totuși în scepticism și în relativism moral și ideologic, adică a concepe filozofia ca istoricitate, este o operație mentală trudnică și dificilă. Autorul, în schimb, cade din plin în dogmatism și prin urmare într-o formă, fie și naivă, de metafizică; lucrul acesta e limpede încă de la început, de la punerea problemei, de la voința de a construi o «sociologie» sistematică a filozofiei practicii: sociologie, în acest caz, înseamnă tocmai metafizica naivă. În paragraful final al introducerii, autorul nu știe să răspundă obiecției unor critici, care susțin că filozofia practicii poate să trăiască numai în concrete opere de istorie. El nu reușește să elaboreze conceptul de filozofie a practicii ca «metodologie istorică» și pe aceasta ca «filozofie», ca singura filozofie concretă, adică nu reușește să-i pună și să rezolve, din punctul de vedere al dialecticii reale, problema pe care Croce și-a pus-o și a încercat s-o rezolve din punct de vedere speculativ. În loc de o metodologie istorică, de o filozofie, el construiește o cazuistică de chestiuni particulare, concepute și rezolvate dogmatic, atunci cînd nu sunt rezolvate într-un mod pur verbal, prin paralogisme pe cît de naive, pe atît de pretențioase. Această cazuistică ar putea fi utilă și inte-

resantă, dacă ar fi prezentată ca atare, fără altă pretenție decît aceea de a oferi scheme aproximative cu caracter empiric, folositoare pentru practica imediată. Dealtfel, se înțelege că așa și trebuie să fie, deoarece în *Eseul popular* filozofia practicii nu este o filozofie autonomă și originală, ci «sociologia» materialismului metafizic. Metafizica, pentru el, înseamnă o anumită formă filozofică, cea speculativă, a idealismului, iar nu orice formulare sistematică ce se pune ca adevăr extraistoric, ca «universalie» abstractă, în afara timpului și a spațiului.

Filozofia *Eseului popular* (implicită în acesta) poate fi numită un aristotelism pozitivist, o adaptare a logicii formale la metodele științelor fizice și naturale. Legea cauzalității, cercetarea regularității, a normalității, a uniformității, înlocuiesc dialectica istorică. Dar cum se poate deduce, din acest mod de a concepe lucrurile, «răsturnarea» practicii? Efectul, mecanic, nu poate să depășească niciodată cauza sau sistemul de cauze, deci nu se poate obține altă dezvoltare decît cea plată și vulgară a evoluționismului.

Dacă «idealismul speculativ» este știința categoriilor și a sintezei *a priori* a spiritului, adică o formă de abstracțiune antiistorică, filozofia implicită în *Eseul popular* este un idealism răsturnat unde concepte și clasificări empirice înlocuiesc categoriile speculative, tot atît de abstracte și de antiistorice ca acestea din urmă.

Una dintre urmele cele mai bătoare la ochi ale vechii metafizici în *Eseul popular* este tentativa de a reduce totul la o cauză, la cauza ultimă, cauza finală. Se poate reconstitui istoria problemei cauzei unice și ultime, și se poate demonstra că este una dintre manifestările «căutării lui Dumnezeu». Împotriva acestui dogmatism, să ne reamintim încă o dată cele două scrisori ale lui Engels publicate în «*Sozial Akademiker*».

Judecată asupra filozofiilor din trecut

Superficiala critică a subiectivismului în *Eseul popular* face parte dintr-o problemă mai generală, și anume, aceea a atitudinilor asumate față de filozofiile și filozofii din trecut. A judeca întreg trecutul filozofic ca pe un delir și ca pe o nebunie, nu constituie doar o eroare de antiistorism, deoarece conține pretenția anacronică după care în trecut ar fi trebuit să se gîndească la fel ca azi, ci este o veritabilă rămășiță de metafizică, deoarece presupune, o gîndire dogmatică valabilă în toate timpurile și în toate țările, potrivit căreia se judecă întreg trecutul. Antiistorismul metodic nu este altceva decît metafizică. Faptul că sistemele filozofice au fost depășite, nu exclude ca ele să fi fost viabile din punct de vedere istoric și să fi îndeplinit o funcție necesară: caducitatea lor trebuie considerată din punctul de vedere al întregii dezvoltări istorice și al dialecticii reale; că ele au fost demne să cadă nu este o judecată morală sau de igienă a gîndirii, emisă dintr-un unghi «obiectiv», ci o judecată dialectic-istorică. Se poate confrunta prezentarea făcută de Engels propozițiunii hegeliene că «tot ceea ce e rațional e real, iar realul e rațional», propozițiune care rămîne valabilă și pentru trecut.

În *Eseu* se judecă trecutul ca «irațional» și «monstruos», iar istoria filozofiei devine un tratat istoric de teratologie, deoarece se pleacă de la un punct de vedere metafizic. (În schimb, în *Manifest* este cuprins cel mai înalt elogiu adus lumii muribunde.) Dacă acest mod de a judeca trecutul e o eroare teoretică, e o deviere de la filozofia practicii, ar putea totuși avea o oarecare semnificație educativă, ar putea inspira vreo energie? Nu s-ar părea, deoarece chestiunea s-ar reduce la a presupune că suntem ceva numai pentru că ne-am născut în prezent, în loc să ne naștem într-unul

din secolele trecute. Dar în toate timpurile au existat un trecut și o contemporaneitate, iar a fi « contemporan » e un titlu bun doar pentru anecdote¹.

Chestiuni de nomenclatură și de conținut

Una dintre caracteristicile intelectualilor ca o categorie socială cristalizată (care, adică, se concepe pe sine ca o continuare neîntreruptă în istorie, și prin urmare Independentă de lupta grupurilor, iar nu ca expresie a unui proces dialectic, prin care orice grup social dominant elaborează o proprie categorie de intelectuali) este tocmai aceea de a se atașa, în sfera ideologică, unei precedente categorii intelectuale printr-o aceeași nomenclatură de concepte. Fiecare nou organism istoric (tip de societate) creează o nouă suprastructură, ai cărei reprezentanți specializați și port-drapel (intelectuali) nu pot să nu fie concepuți ca și aceștia, ca « noi intelectuali », apăruiți din noua situație, iar nu în continuarea precedentei intelectualități. Dacă « noii » intelectuali se socotesc o continuare directă a precedentei « intelighenței », ei nu sunt deloc « noi », adică nu sunt legați de noul grup social, care reprezintă organic noua situație istorică, ci sunt o rămășiță conservatoare și fosilizată a grupului social depășit istoric (ceea ce echivalează cu a spune că noua situație istorică nu a ajuns încă la treapta de dezvoltare necesară pentru a avea capacitatea să creeze noi suprastructuri, ci trăiește încă în involucrul ros de molii al vechii istorii).

Trebuie totuși să se țină seama că nici o nouă situație istorică, fie ea datorată chiar și celei mai radicale schimbări, nu transformă complet limbajul, cel puțin în aspectul său exterior, formal. Dar conținutul limbajului ar trebui să se schimbe, chiar dacă e greu să se obțină conștiința exactă și imediată a acestei schimbări. Fenomenul e, dealtfel, istoricește complex și complicat, datorită existenței diferitelor culturi tipice din diferitele straturi ale noului grup social, dintre care unele, pe teren ideologic, se află încă scufundate în cultura unor situații istorice precedente, uneori chiar față de cea recent depășită. O clasă, din care unele straturi au rămas încă la concepția ptolemeică a lumii, poate totuși să fie reprezentanta unei situații istorice foarte înaintate; înapoiate ideologic (sau cel puțin în privința citorva secțiuni ale concepției asupra lumii, care se mai află încă în ele dezagregată și naivă), aceste straturi sunt totuși foarte înaintate practic, ca funcție economică și politică. Dacă sarcina intelectualilor e de a determina și organiza reforma morală și intelectuală, adică de a adecva cultura la funcția practică, este evident că intelectualii « cristalizați » sunt conservatori și reacționari. Fiindcă, în timp ce grupul social nou simte cel puțin că e despărțit și distinct față de cel precedent, ei nu simt nici măcar această deosebire, ci consideră că se pot reincorpora cu trecutul.

Pe de altă parte, nu e zis că întreaga moștenire a trecutului trebuie să fie respinsă: există « valori instrumentale » care nu pot să nu fie acceptate integral pentru a continua să fie elaborate și rafinate. Dar cum să deosebim valoarea instrumentală de valoarea filozofică pieritoare și, fără doar și poate, de respins? Adeseori se întâmplă ca, din pricină că s-a acceptat o valoare filozofică pieritoare a unei anumite tendințe din trecut, să se respingă în consecință o valoare instrumentală de altă tendință, întrucât e în contradicție cu prima, chiar dacă o asemenea valoare ar fi fost utilă pentru exprimarea noului conținut istoric cultural.

Așa s-a văzut cum termenul « materialism » a fost primit cu conținutul din trecut și, în schimb, cum termenul « imanență » a fost respins, deoarece în trecut

¹ Se povestește anecdota cu un burghez francez, care, pe cartea sa de vizită, a pus să se tipărească, tocmai, « contemporan »: crezuse, bietul, că nu e nimic, și într-o bună zi a descoperit că totuși e ceva, mai exact un « contemporan ».

avea un anumit conținut istoric cultural. Dificultatea de a adecva expresia literară la conținutul conceptual și confundarea problemelor de terminologie cu problemele substanțiale și invers, este o caracteristică a diletantismului filozofic, a lipsei de simț istoric în sesizarea diferitelor momente ale unui proces de dezvoltare culturală, adică ale unei concepții antidialectice, dogmatice, prizonieră a schemelor abstracte ale logicii formale.

Termenul de «materialism», în primii cincizeci de ani ai secolului XIX, trebuie înțeles nu doar în semnificația tehnică filozofică strictă, ci în semnificația mai extensivă pe care a asumat-o polemic în discuțiile iscate în Europa odată cu apariția și cu dezvoltarea victorioasă a culturii moderne. S-a numit materialism orice doctrină filozofică ce excludea transcendența din domeniul gândirii și, prin urmare, nu numai întreg panteismul și imanențismul s-au chemat materialism, ci și orice atitudine practică inspirată de realismul politic, opusă adică anumitor curente negative ale romantismului politic, precum doctrinele lui Mazzini popularizate, care nu vorbeau decît de «misiuni», de «idealuri» și de alte asemănătoare nebulozități vagi și abstracțiuni sentimentale. În polemiciile, chiar și în cele de azi, ale catolicilor, termenul de materialism e deseori folosit în următorul sens: materialismul e opus spiritualismului în înțelesul strict de spiritualism religios, și în consecință este cuprins în el întreg hegelianismul și în general filozofia clasică germană, în afară de senzualismul și de iluminismul francez. Astfel, în termeni ai simțului comun, se numește materialism tot ceea ce tinde să afle pe acest pămînt, iar nu în paradis, scopul vieții. Orice activitate economică leșită din limitele producției medievale era «materialism», deoarece părea «scop în sine», economie pentru economie, activitate pentru activitate, așa cum astăzi pentru europeanul mediu, «materialistă» e America, deoarece folosirea mașinilor și volumul întreprinderilor și al afacerilor depășesc anumite limite, care europeanului mediu i se par «juste», acelea înăuntrul cărora nevoile «spirituale» nu sunt încălcate. Astfel, o retorsiune polemică a culturii feudale împotriva burgheziei în dezvoltare este astăzi însușiută de cultura burgheză europeană împotriva unui capitalism mai dezvoltat decît cel european, pe de o parte, și pe de altă parte, împotriva activității practice a grupurilor sociale subalterne pentru care, inițial și timp de o întreagă epocă istorică, adică pînă cînd nu-și vor fi constituit o proprie economie și o proprie structură socială, activitatea nu poate să fie decît precumpănitor economică sau cel puțin să se exprime în termeni economici și de structură. Urme ale acestei concepții despre materialism rămîn în limbaj: în germană *geistlich* înseamnă și «clerical», propriu clerului, așa cum în rusă avem *duhoviet*; și că ea e precumpănitoare se poate constata și la mulți autori de filozofie a practicii, pentru care, tocmai, religia, teismul etc. sunt punctele de referință spre a-i recunoaște pe «materialiștii consecvenți».

Unul dintre motivele, poate chiar cel precumpănitor, al reducerii la materialism metafizic tradițional a materialismului istoric, trebuie căutat în faptul că materialismul istoric nu poate să nu fie o fază preponderent critică și polemică a filozofiei, în timp ce era nevoie de un sistem complet și perfect. Dar sistemele complete și perfecte sunt opera individuală a filozofilor, iar la aceștia, pe lîngă o parte istoric actuală, corespunzătoare condițiilor de viață contemporane, există totdeauna o parte abstractă, «anistorică», în sensul că e legată de precedentele filozofii și răspunde unor necesități exterioare și pedante de arhitectură a sistemului sau se datorează unor idiosincrasii personale: de aceea, filozofia unei epoci nu poate să fie nici un sistem individual și de tendință: ea este ansamblul tuturor filozofiilor individuale și de tendință, plus opiniile științifice, plus religia, plus simțul comun. Se poate forma un asemenea sistem în mod artificial? Prin acțiunea

unor indivizi și a unor grupuri? Activitatea critică e singura posibilă, mai ales în sensul de a pune și rezolva critic problemele care se înfățișează ca expresie a desfășurării istorice. Dar prima dintre aceste probleme ce trebuie puse și înțelese e următoarea: că noua filozofie nu poate coincide cu nici un sistem din trecut, oricum s-ar numi acela. Identitatea de termeni nu înseamnă identitate de concepte.

O carte de studiat în legătură cu acest subiect este *Istoria materialismului* a lui Lange. Opera o fi mai mult sau mai puțin depășită, pentru studiile ulterioare ale diferiților filozofi materialişti în parte, dar importanța sa culturală rămâne intactă din următorul punct de vedere: la ea s-au referit, spre a se informa asupra precedentelor și spre a avea conceptele fundamentale ale materialismului, o întreagă serie de adepți ai materialismului istoric. Se poate spune că, schematic, s-a întâmplat așa: s-a plecat de la supoziția dogmatică că materialismul istoric e fără îndoială materialismul tradițional ușor revăzut și corectat (corectat cu « dialectica », aceasta fiind astfel asumată ca un capitol al logicii formale, iar nu ca fiind ea însăși o logică, adică o teorie a cunoașterii); s-a studiat în Lange ce anume a fost materialismul tradițional, iar conceptele acestuia au fost prezentate drept concepte ale materialismului istoric. Astfel, se poate spune că pentru cea mai mare parte a corpului de concepte care se prezintă sub eticheta materialismului istoric, șeful de școală și fondatorul a fost Lange și nimeni altul. Iată de ce studiarea acestei opere prezintă un mare interes cultural și critic, cu atât mai mult cu cât Lange e un istoric conștiințos și acut, care are despre materialism o concepție precisă, bine definită și delimitată și de aceea, spre marea uimire și aproape indignarea unora (ca Plehanov) nu consideră ca fiind materialiste nici materialismul istoric, nici filozofia lui Feuerbach. Se va putea vedea, și aici, cum terminologia, deși e convențională, își are importanța ei în a determina erori și devieri, atunci când uităm că se cuvine întotdeauna să mergem la izvoarele culturale pentru a identifica valoarea exactă a conceptelor, deoarece aceeași pălărie poate adăposti felurite capete. Se știe, pe de altă parte, că șeful de școală al filozofiei practice nu și-a denumit niciodată « materialistă » propria sa concepție, și că, vorbind de materialismul francez, îl critică și afirmă că critica ar trebui să fie mai exhaustivă. Astfel, nu folosește niciodată formula de « dialectică materialistă », ci « rațională », în opoziție cu cea « mistică », ceea ce conferă termenului « rațional » o semnificație foarte precisă¹.

Conceptul de « ortodoxie »

Din unele puncte dezvoltate anterior, apare că conceptul de « ortodoxie » trebuie înnoit și readus la originile sale autentice. Ortodoxia nu trebuie căutată la cutare sau la cutare dintre adepții filozofiei practice, la cutare sau la cutare tendință legată de curentele străine doctrinei originale, ci în conceptul fundamental după care filozofia practică « e suficientă sieși », cuprinde în sine toate elementele fundamentale pentru a construi o totală și integrală concepție despre lume, o totală filozofie și teorie a științelor naturale, și nu numai atât, ci și pentru a însuși o integrală organizare practică a societății, adică pentru a deveni o totală, integrală civilizație.

Acest concept, astfel reînnoit, de ortodoxie servește la o mai bună precizare a atributului de « revoluționar », care se obișnuiește să se aplice cu atâta ușurință unor diverse concepții despre lume, teorii, filozofii. Creștinismul a fost revoluționar față de păgânism, deoarece a constituit un element de completă separare

¹ În legătură cu această problemă, trebuie revăzut ceea ce scrie Antonio Labriola în eseurile sale.

între susținătorii vechii lumi și cei ai noii lumi. O teorie este, tocmai, « revoluționară » în măsura în care e element de separare și deosebire conștientă în două tabere, fiind un plsc inaccesibil taberei adverse. A socoti că filozofia practicii nu este o structură de gândire complet autonomă și independentă, în antagonism cu toate filozofiile și religiile tradiționale, înseamnă în realitate a nu fi tălat legăturile cu lumea veche, dacă nu chiar a fi capitulat. Filozofia practicii nu are nevoie de susținători eterogeni; ea însăși e atât de robustă și de fecundă în adevăruri noi, încât însăși lumea veche apelează la ea pentru a-și alimenta arsenalul cu arme mai moderne și mai eficace. Aceasta înseamnă că filozofia practicii începe să exercite o proprie hegemonie asupra culturii tradiționale, dar aceasta, încă robustă și îndeosebi mai rafinată și cizelată, încearcă să reacționeze, ca Grecia învinsă, ca să sfârșească prin a învinge necioplitul învingător roman.

Se poate spune că o mare parte a operei filozofice a lui B. Croce reprezintă o încercare de a reabsorbi filozofia practicii și de a o incorpora ca *ancella* a culturii tradiționale. Dar, așa cum se vede în *Eseu*, și adepții care se socotesc « ortodocși » ai filozofiei practicii cad în capcană și concep ei înșiși propria lor filozofie ca fiind subordonată unei teorii generale materialiste (vulgară), așa cum alții și-o concep pe-a lor ca subordonată teoriei idealiste. (Aceasta nu vrea să însemne că între filozofia practicii și vechile filozofii n-ar exista raporturi, dar ele sunt mai reduse decît cele existente între creștinism și filozofia greacă). În volumașul lui Otto Bauer despre religie se pot găsi unele referiri la combinațiile pe care le-a creat greșitul concept după care filozofia practicii nu e autonomă și independentă, ci e nevoită să se sprijine pe o altă filozofie materialistă sau idealistă, rînd pe rînd. Bauer susține, ca teză politică, agnosticismul partidelor și permisiunea acordată membrilor acestora de a se grupa în idealiști, materialiști, atei, catolici etc.

Nota 1. Una dintre cauzele erorii în numele căreia se pornește în căutarea unei filozofii generale, care să stea la baza filozofiei practicii, și se neagă implicit, acesteia, o originalitate de conținut și de metodă, pare să conste în următoarele: se face confuzie între cultura personală a fondatorului filozofiei practicii, adică între curențele filozofice și marii filozofi de care acesta s-a interesat intens în tinerețe și al căror limbaj deseori îl reproduce (totdeauna însă cu un spirit de detașare și notînd uneori că în felul acesta vrea să facă înțeles mai bine propriul concept) și originile sau părțile constitutive ale filozofiei practicii. Această eroare are o întreagă istorie, mai ales în critica literară și se știe că activitatea de a reduce marile opere poetice la izvoarele lor devenise, la un moment dat, truda cea mai grea a multor erudiți iluștri. Problema se pune, în forma sa exterioară, în așa-numitele plagieri, dar se știe că și pentru unele « plagieri », ba chiar reproduceri literale, nu e exclus să se poată susține o originalitate față de opera plagiată sau reprodușă.

Se pot cita două exemple ilustre: 1) sonetul lui Tansillo reproduc de Giordano Bruno în *Eroicele furori* (sau în *Cina cenușilor*). « Căci desfăcute îmi am aripile spre frumoasa mea dorință » (care la Tansillo era un sonet de dragoste pentru marchiza Del Vasto); 2) versurile pentru morții de la Dogali oferite de D'Annunzio ca fiind proprii și unice, și care erau copiate *ad litteram* dintr-o culegere de cîntece sîrbești a lui Tommaseo. Totuși, la Bruno și la D'Annunzio aceste reproduceri dobîndesc un gust nou și original care fac să se uite

obirșla lor. Studiarea culturii filozofice a unui om ca Marx nu este numai interesantă, ci și necesară, cu condiția să nu se uite că face parte exclusiv din reconstituirea biografiei sale intelectuale, și că elementele de spinozism, de feuerbachism, de hegelianism, de materialism francez etc., nu sînt cituși de puțin părți esențiale ale filozofiei practicii, iar aceasta nu se reduce la ele, ci ceea ce interesează mai mult e tocmai depășirea vechilor filozofii, noua sinteză sau elementele unei noi sinteze, nou mod de a concepe filozofia, ale cărei elemente sunt cuprinse în aforisme sau răspîndite în scrierile fondatorului filozofiei practicii, și pe care, tocmai, trebuie să le discernem și să le dezvoltăm coerent. Într-un cadru teoretic, filozofia practicii nu se confundă și nu se reduce la nici o altă filozofie: ea nu este originală doar pentru că depășește filozofiile precedente, ci mai ales pentru că deschide o cale complet nouă, adică reinnoleşte de sus pînă jos modul de a concepe însăși filozofia. Într-un cadru de cercetare istorico-biografică, se va studia de la care interese a pornit fondatorul filozofiei practicii în filozofarea sa, ținîndu-se seama de psihologia tînărului studios care, rînd pe rînd, se lasă atras intelectualmente de fiecare nou curent pe care-l studiază și îl examinează, și care își formează o individualitate chiar prin această vagabondare ce creează spiritul critic și puterea de gîndire originală, după ce a experimentat și a confruntat atîtea gînduri contradictorii; — ce elemente a încorporat, făcîndu-le omogene cu gîndire sa, dar mai cu seamă ce anume e creație nouă. Este sigur că hegelianismul e cel mai important (relativ) dintre motivele filozofării autorului nostru, pentru că, mai cu seamă hegelianismul a încercat să depășească concepțiile tradiționale de idealism și de materialism într-o nouă sinteză, care a avut bineînțeles o importanță excepțională și reprezintă un moment istorico-mondial al cercetării filozofice. Așa se întîmplă că, atunci cînd în *Eseu* se spune că termenul de « imanență » în filozofia practicii este folosit în sens metaforic, nu se spune de fapt nimic; în realitate, termenul de imanență a dobîndit un înțeles particular, care nu este acela al « panteiștilor » și nici nu are o altă semnificație metafizică tradițională, ci e nou și se cuvine a fi statornicit. S-a uitat, într-o expresie foarte comună (« materialism istoric » — n. editorului italian), că trebuia să se pună accentul pe cel de al doilea termen, « istoric », iar nu pe primul, de origine metafizică. Filozofia practicii este « istorismul » absolut, laicizare și terestrizare absolută a gîndirii, un umanism absolut al istoriei. Pe această linie e de excavat filonul noii concepții asupra lumii.

Nota II. À propos de importanța pe care o poate avea nomenclatura pentru lucrurile noi. În « Marzocco » din 2 octombrie 1927. În capitolul XI din *Bonaparte la Roma* de Diego Angeli, dedicat principesei Charlotte Napoléon (fiica regelui Joseph și soția lui Napoléon Louis, frate al lui Napoléon al III-lea, mort în insurecția din Romagna în 1831) este reproducută o scrisoare a lui Pietro Giordani către principesa Charlotte, în care Giordani scrie cîteva dintre gîndurile sale personale despre Napoleon I. În 1805, la Bologna, Napoleon s-a dus să viziteze « Institutul » (Academia din Bologna) și a stat îndelung de vorbă cu oamenii de știință (printre care Volta). Între altele, a spus: « . . . Eu

cred că atunci când în știință se descoperă ceva cu adevărat nou, trebuie să i se atribuie un cuvânt cu totul nou, pentru ca ideea să rămână precisă și distinctă. Dacă dați un înțeles nou unui cuvânt vechi, oricât ați susține că vechea idee, lipită de acest cuvânt, nu are nimic comun cu ideea nou atribuită, mințile omenești nu pot să nu conceapă o asemănare și o legătură între vechea și noua idee; aceasta încurcă știința și produce apoi dispute inutile». După Angeli, scrisoarea lui Giordani, fără dată, se poate considera ca fiind din primăvara lui 1831 (deci e de presupus că Giordani își amintea conținutul general al conversației cu Napoleon, dar nu și forma sa exactă). Ar fi de văzut dacă Giordani, în cărțile sale despre limbă, expune concepte proprii pe această temă.

Cantitate și calitate

În *Eseul popular* se spune (ocasional, deoarece afirmația nu e justificată, evaluată, nu exprimă un concept fecund, ci e întâmplătoare, fără legături anterioare și succesive) că orice societate este ceva mai mult decât simpla sumă a componenților săi individuali. Lucrul acesta e adevărat în abstract, dar ce înseamnă în concret? Explicația ce ni se dă, empiric, e adeseori barocă. Se spune că o sută de vaci, luate una câte una, sunt cu totul altceva decât o sută de vaci împreună, alcătuind adică o cireadă, făcându-se astfel o simplă chestiune de cuvinte. Se mai spune, de asemenea, că la numărătoare, ajunși la doisprezece, avem o duzină, ca și cum înainte n-ar mai fi perechea, terțetul, quartetul etc., adică pur și simplu un alt fel de a număra. Explicația teoretico-practică cea mai concretă o avem în primul volum din *Capitalul*, unde se demonstrează că, în sistemul de fabrică, există o cotă de producție ce nu poate fi atribuită niciunui muncitor în parte, ci ansamblului angajaților, omului colectiv. Ceva asemănător are loc și în ceea ce privește întreaga societate care se bazează pe diviziunea muncii și a funcțiilor, și de aceea valorează mai mult decât suma componenților săi. Cum a « concretizat » filozofia practicii legea hegeliană a cantității ce devine calitate, e unul dintre nodurile teoretice pe care *Eseul popular* nu le dezvoltă ci le consideră dinainte cunoscute, atunci când nu se mulțumește su simple jocuri de cuvinte, ca acela despre apa care, odată cu schimbarea temperaturii, își schimbă starea (înghețată, lichidă, gazoasă), ceea ce este un fapt pur mecanic, determinat de un agent exterior (focul, soarele sau evaporarea acidului carbonic solid etc.)

În privința omului, care ar fi acest agent exterior? În fabrică e diviziunea muncii etc., condiții create de omul însuși. În societate, ansamblul de forțe productive. Dar autorul *Eseului* nu s-a gândit că dacă orice agregat social e ceva mai mult (precum și deosebit) de suma componenților săi, aceasta înseamnă că legea sau principiul ce explică dezvoltarea societăților nu poate fi o lege fizică, întrucât în fizică nu se iese niciodată din sfera cantității, decât cel mult metaforic. Totuși, în filozofia practicii, calitatea este totdeauna legată de cantitate, ba chiar această legătură e partea sa cea mai originală și mai fecundă. De fapt, idealismul ipostaziază acest ceva mai mult, calitatea, face din el o entitate în sine, « spiritul », așa cum religia a făcut din divinitate. Dar dacă e o ipostază, aceea a religiei și a idealismului, adică o abstracțiune arbitrară, iar nu un proces de diferențiere analitică, practic necesară din rațiuni pedagogice, tot o ipostază e și aceea a materialismului vulgar, care « divinizează » o materie ipostaziată.

Trebuie confruntat acest mod de a vedea concepția despre societate cu concepția despre Stat, proprie Idealștilor actuali. Pentru actualiști, Statul sfințește prin a fi tocmai acest ceva superior indivizibil (deși, după consecințele trase de Spirito,

în legătură cu proprietatea, din identificarea idealistă a individului și a Statului, Gentile, în « Educazione fascista » din august 1932, a făcut precizări prudente). Concepția actualiștilor vulgari a căzut atât de jos, în cel mai pur psitacism, încât singura critică posibilă ar fi caricatura umoristică. S-ar putea imagina un recrut care, în fața ofițerilor recrutori, expune teoria Statului superior indivizibil și cere să i se lase liberă persoana fizică și materială, înrolându-se doar acel fleac care contribuie la construirea aceluia ceva național care e Statul. Sau s-ar putea aminti povestea din « Novellino », în care înțeleptul Saladin dezleagă pricina dintre hangiuul care cerea să i se plătească folosirea efluviiilor aromatice ale fripturilor sale și cerșetorul care nu vrea să plătească: Saladin dispune să se plătească prin clinchetul monelelor, zicînd hangiuului să încaseze sunetul, așa cum cerșetorul a mîncat abureala aromată.

Despre artă

În capitolul dedicat artei, se afirmă că și cele mai recente opere despre estetică propun identitatea de formă și conținut. Aceasta poate fi dată ca unul dintre exemplele cele mai tipătoare în legătură cu incapacitatea critică de a stabili istoria conceptelor și de a identifica reala semnificație a conceptelor înseși, potrivit diferitelor teorii. De fapt, identificarea de conținut și formă este afirmată de estetica idealistă (Croce), dar pe baza unor supoziții idealiste și cu o terminologie idealistă. « Conținut » și « formă » nu au așadar înțelesul pe care *Eseul* îl presupune. Că forma și conținutul se identifică, înseamnă că în artă conținutul nu este « subiectul abstract », adică intriga romanescă și particulara massă a sentimentelor generice, ci arta însăși, o categorie filozofică, un moment « distinct » al spiritului etc. După cum formă nu înseamnă, deci, « tehnică », așa cum presupune *Eseul*.

Toate punctele de plecare și referirile de estetică și de critică artistică cuprinse în *Eseu* sunt de reținut și de analizat. Dar, pînă una alta, poate servi drept exemplu paragraful dedicat lui *Prometeu* de Goethe. Judecata oferită e superficială și extrem de generică. Autorul, după cît se pare, nu cunoaște nici istoria exactă a acestei ode a lui Goethe, nici istoria mitului lui *Prometeu* în literatura mondială de dinaintea lui Goethe și în special în perioada precedentă și contemporană activității literare a lui Goethe. Dar poate fi dată, oare, o judecată, ca aceea propusă de *Eseu*, fără să se cunoască deloc aceste elemente? Cum să se poată atunci deosebi ceea ce aparține strict personal lui Goethe, de ceea ce e reprezentativ pentru o epocă și pentru un grup social? Asemenea judecăți sunt justificate tocmai atunci cînd nu sunt goale generalități în care pot să încapă lucrurile cele mai disparate, ci devin precise, demonstrate, peremptorii; altminteri sunt destinate doar defăimării unei teorii și suscitării unui mod superficial de a trata problemele (trebuie mereu reamintită fraza lui Engels cuprinsă în scrisoarea adresată unui student și publicată de « Sozial Akademiker »).

S-ar putea face o expunere asupra soartei literare, artistice și ideologice a mitului lui *Prometeu*, studiîndu-se felul în care acesta se înfățișează în diversele epoci și ce anume complex de sentimente și idei servește pentru a fi exprimate sintetic, rînd pe rînd. În ceea ce îl privește pe Goethe, rezum cîteva elemente inițiale, extrăgîndu-le dintr-un articol al lui Leonello Vincenti (*Prometeu*, în « Leonardo » din martie 1932). În această odă, Goethe voia să facă pur și simplu « mitologie » versificată sau exprima o atitudine a sa, actuală și vie, față de divinitate, față de Dumnezeu creștin?

În toamna lui 1773 (cînd a scris *Prometeu*) Goethe respingea net încercările de conversiune făcute de prietenul său Lavater: «Ich bin kein Christ». Un critic modern (H. A. Korff) observă (potrivit aserțiunilor lui Vincenti): «Să ne gîndim că aceste cuvinte sunt îndreptate contra unui (!) Dumnezeu creștin, să înlocuim numele lui Jupiter cu conceptul anonim (!!) de Dumnezeu, și se va simți de cît spirit revoluționar e încărcată oda». (Începutul odei: «Acoperă cerul tău, Jupiter, cu văluri de nouri și luptă-te, asemenea copilului care descăpăținează ciulinii, cu stejarii și cu piscurile munților ! Ci, totuși, trebuie să-mi lași mie pămîntul și coliba mea, pe care nu tu ai ridicat-o, și vatra mea, pentru a cărei flacără mă pizmulești. Nimic nu cunosc mai netrebnic sub soare decît pe voi, zeii !») Istorie religioasă a lui Goethe. Dezvoltare a mitului lui Prometeu în secolul al XVIII-lea, de la prima formulare a lui Shaftesbury («a poet is indeed a second maker, a just Prometheus under Jove») la aceea a *Stürmerilor* și *Drängerilor*, care îl transportă pe Prometeu în experiența artistică, din cea religioasă. Walzel a susținut tocmai caracterul pur artistic al creației goetheene. Dar părerea comună e că punctul de vedere inițial a fost experiența religioasă. *Prometeu* trebuie plasat într-un grup de scrieri (*Mahomet*, *Prometeu*, *Satyros*, *Jidovul rătăcitor*, *Faust*) din anii 1773—74. Goethe voia să scrie o dramă despre Prometeu, din care a rămas doar un fragment. Julius Richter (*Zur Deutung der Goetheschen Prometheusdichtung* în «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts», 1928) susține că oda precede drama, căreia îi anticipează doar cîteva elemente, în timp ce, inițial, cu E. Schmidt, se credea că oda e quintesența fragmentului dramatic omonim, quintesență extrasă de poet după ce abandonase proiectul dramei.

Această precizare e importantă din punct de vedere psihologic: se poate vedea cum inspirația goetheană se atenuează: 1) prima parte a odei, în care precumpănește elementul titanice, al răzvrătirii; 2) a doua parte a odei, în care Prometeu se apleacă spre sine însuși, dobîndind înțietate elemente ale unei anumite slăbiciuni umane; 3) încercarea de a scrie o dramă, care nu reușește, poate pentru că Goethe nu ajunge să mai găsească pîrghia imaginii sale, axul acesteia, care încă în odă se deplasase și crease o contradicție intimă.

Richter caută concordanțele dintre opera literară și stările sufletești ale poetului, atestate de scrisori și de *Poezie și Adevăr*. În *Poezie și Adevăr* se pleacă de la o observație generală: pînă la urmă, oamenii trebuie să se bazeze pe puterile lor; divinitatea, se pare, nu poate răsplăti venerația, încrederea, iubirea oamenilor, și tocmai în clipele de mai mare nevoie: ei trebuie să se ajute singuri. «Cea mai sigură bază de autonomie mi s-a părut totdeauna a fi talentul meu creator». «Această situație s-a concretizat într-o imagine. . . Antica figură mitologică a lui Prometeu, care, despărțindu-se de zei, din fărîria sa a populat o lume întreagă. Simțeam că se poate produce ceva remarcabil, numai izolîndu-mă. Nevoit să exclud ajutorul oamenilor, m-am despărțit, în felul lui Prometeu, și de zei» — cum voiau stările sale sufletești extreme și exclusive — adaugă Vincenti, dar nu mi se pare că la G. se poate vorbi de extremism și exclusivitate. «Mi-am croit veșmîntul străvechi al Titanului pe măsura spinării mele, și fără să stau prea mult pe gînduri, am început să scriu o dramă în care e reprezentată dușmănia pe care Prometeu și-o dobîndește din partea zeilor, făurind oameni cu propriile lui mîini și dîndu-le viață cu învoirea Minervei. . .» (Scrie Vincenti: «Cînd G. scria aceste cuvinte, fragmentul dramatic dispăruse de mai mulți ani (ce vrea să zică «dispărut»?) și nu și-l mai amintea bine. Credea că

oda, care-i rămăsese, ar fi trebuit să figureze în dramă ca un monolog ».) Oda prezintă o situație proprie, deosebită de aceea a fragmentului. În oda, răzvrătirea se coace în însăși clipa în care e anunțată ; este declarația de război care se încheie cu deschiderea ostilităților. « Stau aici, plăsmulesc oameni etc. ». În dramă, războiul e început dinainte. În mod logic, fragmentul e posterior odei, dar Vincenti nu e categoric, ca Richter. Pentru el, « dacă e adevărat că, ideologic, fragmentul dramatic reprezintă un progres față de odă, nu mai puțin adevărat e că fantezia poezilor poate să se reîntoarcă la poziții ce păreau depășite și să recreeze din ele ceva nou. Să părăsim ideea că oda este quintesența dramei și să ne mulțumim cu a spune că situațiile dramei se află, față de cele din odă, ca ceea ce e mai complex, față de ceea ce e mai simplu ». Vincenti notează antinomia existentă în odă: primele două strofe, de batjocură, și ultima, de sfidare — dar corpul central are un ton diferit : Prometeu își amintește copilăria, rătăcirile, îndolelile, neliniștile tinerești : « Vorbește un dezamăgit în dragoste ». « Aceste vise înflorite nu pot fi uitate din cauza încruntării din ultima strofă. Vorbise Titanul, la început Prometeu ; dar iată, apoi, cum răsar de sub masca titanică *gingașele* (!) trăsături ale unui tânăr cu inima împovărată de iubire ». Un pasaj din *Poezie și Adevăr* e îndeosebi semnificativ pentru personalitatea lui Goethe : « Spiritul titanic și urieșesc, nimicitor al cerului, nu oferea materie pentru poezia mea. Mi se potrivea mai bine acea *rezistență pașnică*, plastică și cel mult răbdurie, care recunoaște puterea autorității, dar ar vrea să i se așeze alături » (acest pasaj justifică scurta scriere a lui Marx despre Goethe și o luminează). Fragmentul dramatic arată, după părerea mea, că titanismul lui Goethe trebuie plasat în sfera literară și pus în legătură cu aforismul : « La început a fost acțiunea », dacă prin acțiune se înțelege propria activitate a lui Goethe, creația artistică. Observație a lui Croce, care încearcă să răspundă de ce drama a rămas neîmplinită : « Poate că în însăși linia acelor scene se vede greutatea și obstacolul în calea împlinirii, adică dualismul dintre Goethe răzvrătitul și Goethe criticul răzvrătirii ». (Eventual, de revăzut articolul lui Vincenti, care, deși plin de imprecizii și de contradicții, oferă notații deosebit de acute.)

În realitate, fragmentul dramatic cred că trebuie studiat aparte : este mult mai complex decât oda, și raportul său cu oda e oferit mai curînd de mitul exterior al lui Prometeu, decât de o legătură intimă și necesară. Răzvrătirea lui Prometeu e « constructivă », Prometeu apare nu doar sub aspectul său de Titan în revoltă, ci îndeosebi ca « homo faber », conștient de sine însuși și de semnificația operei sale. Pentru Prometeu cel din fragment, zeli nu sunt cîtuși de puțin infiniți, atotputernici. « Puteți să mă faceți să strîng în pumni vastul spațiu al cerului și al pămîntului ? Puteți să mă despărțiți de mine însumi ? Puteți să mă dilatați pînă să îmbrățișez lumea ? » Mercur răspunde ridicînd din umeri : destinul ! Atunci, și zeli sunt niște vasali. Dar Prometeu nu se simte fericit în fărîngăria sa, printre creațiile sale ? « Aici e lumea mea, tot ce-i al meu ! Aici mă simt ! » — Lui Mercur îi spusese că dobîndise conștiința, copil fiind, a propriei existențe fizice atunci cînd și-a dat seama că picioarele îi sprijineau trupul și că miinile i se întindeau spre a atinge spațiul. — Epimeteu îl acuzase de particularism, și că nu cunoaște încîntarea de a alcătui un întreg împreună cu zeli, cu semenii și cu lumea și cerul. « Cunoasc povestea asta ! » răspunde Prometeu, căci el nu se mai mulțumea cu o asemenea unitate care-l îmbrățișează din afară, ci trebuia să-și creeze una care să țîșnească dinăuntru. Dar aceasta, nu poate să apară decât « în cercul umplut de activitatea sa ».

CÎNTUL AL ZECELEA DIN «INFERNUL»

Problema «structurii și poeziei» în *Divina Comedie*, după Benedetto Croce și Luigi Russo. Lectură a lui Vincenzo Morello ca un *corpus vile*. Lectură a lui Fedele Romani în jurul lui Farinata. De Sanctis. Problema «reprezentării indirecte» și a indicațiilor de autor în dramă: indicațiile au o valoare artistică? Contribuie ele la reprezentarea caracterelor? Întrucît mărginesc arbitrariul actorului și caracterizează mai concret personajul dat, desigur. Cazul lui *Don Giovanni*¹ de Shaw, cu appendicele micului manual al lui John Tanner: acest appendice este o indicație de autor, din care un actor inteligent poate și trebuie să extragă elemente pentru interpretarea sa. Pictura pompeiană cu Medeea care își ucide copiii avuți de la Jason: Medeea e reprezentată cu fața acoperită de o față: pictorul nu cunoaște sau nu vrea să reprezinte fața aceasta. (Există totuși cazul Niobei, dar într-o operă de sculptură: a-i acoperi fața ar fi însemnat să se elimine conținutul propriu operei.) Farinata și Cavalcante: tatăl și socrul lui Guido. Cavalcante e osînditul cerului. Nimeni nu a observat că dacă nu se ține seama de drama lui Cavalcante, în cercul acesta nu se vede în acțiune chinul osînditului: structura ar fi trebuit să ducă la o mai exactă evaluare a cîntului, deoarece orice pedeapsă e reprezentată în acțiune. De Sanctis a notat asprimea conținută în cînt prin faptul că Farinata își schimbă caracterul dintr-o dată: după ce a fost poezie devine structură, explică el, îi servește drept Cicerone lui Dante. Reprezentarea poetică a lui Farinata a fost admirabil reînviată de Fedele Romani: Farinata e o serie de statui. Apoi, Farinata declamă o indicație de autor. Cartea lui Isidoro Del Lungo despre *Cronica* lui Dino Compagni: în ea e stabilită data morții lui Guido. Ciudat că erudiții nu s-au gîndit mai de mult să se servească de cîntul al zecelea pentru a fixa cu aproximație această dată (o fi făcut-o cineva?). Dar nici precizarea lui Del Lungo nu a servit la a interpreta figura lui Cavalcante și la a da o explicație sarcinii încredințate de Dante lui Farinata.

Drama lui Cavalcante. Care e poziția lui Cavalcante, care e chinul său? Cavalcante vede în trecut și vede în viitor, dar nu vede în prezent, într-o anumită zonă a trecutului și a viitorului, în care e cuprins prezentul. În trecut, Guido e viu, în viitor Guido e mort, dar în prezent? E mort sau viu? Acesta e chinul lui Cavalcante, obsesia sa, singurul său gînd dominant. Cînd vorbește, întreabă de fiul său; cînd aude «l-a defăimat», verbul la trecut, el insistă și, răspunsul întîrziind să vină, nu se mai îndoiește: fiul său e mort; și dispăre în aerul învăpăiat.

Cum prezintă Dante această dramă? El o sugerează cititorului, nu o reprezintă; oferă cititorului elemente pentru ca drama să poată fi reconstituită, iar aceste elemente sunt date de structură. Totuși, un rol dramatic există, și precede indicațiile de autor. Trei replici: Cavalcante apare, dar nu drept și viril ca Farinata, ci umil, abătut, poate îngenunchiat și întreabă cu îndoială de fiul său. Dante răspunde, indiferent sau aproape, și folosește verbul care se referă la Guido la trecut. Cavalcante sesizează imediat faptul și urlă disperat. Îndoiala îl mistuie,

¹ Cîr. actul al III-lea din piesa lui G. B. Shaw, *Om și superom*. (nota editurii italiene).

nu certitudinea; cere alte explicații prin trei întrebări în care e cuprinsă o gradație de stări sufletești. «Cum, nu-i în viață? — Cu tîlc anume-ai spus «I-a defăimat»? — Lumina dulce sus nu-l mai răsfăță» * În cea de-a treia întrebare zace toată tandrețea paternă a lui Cavalcante; generică «viață» umană e văzută într-o condiție concretă, în bucuria luminii, pe care osîndiții și morții au pierdut-o. Dante adastă cu răspunsul și atunci îndoiala încetează în conștiința lui Cavalcante. Farinata, în schimb, nu e tulburat. Guido e soțul fiicei sale, dar acest sentiment nu prinde puteri în el, în clipa aceea. Dante subliniază forța sa sufletească. Lui Cavalcante i se înmoale picioarele, dar Farinata nu-și schimbă înfățișarea, nu clipește, nu se clintește din loc. Cavalcante se prăbușește la pămînt, Farinata nu are nici un gest de mîhnire; Dante îl analizează negativ pe Farinata pentru a sugera mișcările (trei la număr) ale lui Cavalcante, descompunerea feței, capul care îi atîrnă într-o parte, spinarea ce se încovoale. Totuși, ceva se schimbă și la Farinata. Revenirea lui nu e la fel de semeță ca prima sa apariție.

Dante nu-l întreabă pe Farinata doar pentru a se «instrui», ci îl întreabă pentru că a rămas impresionat de dispariția lui Cavalcante. El vrea să i se dezlege nodul care l-a împiedicat să răspundă lui Cavalcante; el se simte vinovat față de Cavalcante. Fragmentul structural nu e doar structură, așadar, ci și poezie, e un element necesar al dramei care s-a desfășurat.

Critică a «inexprimatului»? Observațiile făcute de mine ar putea să dea loc unei obiecții: și anume, că ar fi vorba de o critică a inexprimatului, de o poveste a inexistentului, de o abstractă căutare a unor intenții plauzibile, care nu devin niciodată poezie concretă, și din care nu rămîn decît urme exterioare în mecanismul structurii. Ceva asemănător poziției asumate adeseori de Manzoni în *Logodnicii*: ca atunci cînd Renzo, după ce a rătăcit în căutarea Adei și a graniței, se gîndește la costița împletită a Luciei: «... și contemplînd chipul Luciei! nu vom încerca să spunem ce a simțit: cititorul cunoaște împrejurările: să-și închipuie». S-ar putea ca și aici să fie vorba de încercarea de a «închipui» o dramă, cunoscîndu-i împrejurările¹.

Obiecția are o aparență de adevăr: dacă Dante nu-și poate închipui, ca și Manzoni, impunînd limite expresiei sale din rațiuni practice (Manzoni și-a propus să nu vorbească de amorul sexual și să nu reprezinte pasiunile în deplinătatea lor, din rațiuni de «morală catolică»), faptul ar fi avut loc prin «tradiție de limbaj poetic», pe care de altfel Dante nu avea să-l respecte întotdeauna (Ugolino, Mirra etc.), limite «întărite» de sentimentele sale deosebite pentru Guido. Dar nu se poate oare reconstitui și critica o poezie decît în lumea expresiei concrete, a limbajului istoricește realizat? Nu un element «voluntar» deci, «cu caracter practic sau intelectual» i-a gîdurit aripile lui Dante: el «a zburat cu aripile pe care le avea», ca să spunem așa, și nu a renunțat în mod voluntar la nimic².

* Traducerea: Eta Boeriu.

¹ Pliniu amintește că Timant din Sicion pictase scena sacrificării Ifigeniei înfățișîndu-l pe Agamemnon cu chipul acoperit. Lessing, în *Laokoon*, cel dintîi (!) a identificat în acest artificiu nu încăpătarea pictorului de a reprezenta durerea tatălui, ci sentimentul profund al artistului, care, prin atitudinile cele mai sfîșietoare ale feței, n-ar fi izbucnit să dea o impresie atît de chinuitoare, de o nesfîrșită mîhnire, cum a făcut-o prin această figură acoperită, a cărei față e ascunsă de mînă.

Și în pictura pompeiană a sacrificării Ifigeniei, diferită în compoziția ei generală, de tabloul lui Timant, figura lui Agamemnon e tot învăluită. Despre aceste reprezentări ale sacrificării Ifigeniei vorbește Paolo Enrico Arias în «Bollettino dell'Istituto Nazionale del dramma antico di Siracusa», articol rezumat în «Marzocco» din 13 iulie 1930. În picturile pompeiene mai există și alte exemple de figuri voalate: de exemplu, Medeea care își ucide copiii. Problema a fost oare tratată, după Lessing, a cărui interpretare nu e cu totul satisfăcătoare?

² În legătură cu acest subiect al neomaltusianismului lui Manzoni, cfr. cărțuția lui Croce / dedicată lui Manzoni și articolul lui Giuseppe Citanna din «Nuova Italia», iunie 1930.

Defăimarea lui Guido. În recenzie scrisă de G. S. Gargano, *Limba din vremea lui Dante și interpretarea poeziei*, (« Marzocco », 14 aprilie 1929) la cartea postumă a lui Enrico Sicardi, *Limba italiană a lui Dante* (Casa ed. Optima, Roma), este reprodusă interpretarea dată de Sicardi « defăimării » lui Guido. Iată — scrie Sicardi — cum trebuie interpretat pasajul: « Eu nu fac călătoria din libera mea alegere; nu sunt liber să vin sau să nu vin; ci am fost condus aici de cel care mă așteaptă acolo neclintit și cu care Guido al vostru a disprețuit să vină aici, adică să se însoțească cu el ». Interpretarea lui Sicardi e formală, nu substanțială: el nu se oprește să explice în ce constă « disprețul » (fie față de limba latină, fie de imperialismul virgilian, fie față de alte explicații date de interpreți). Lui Dante i s-a acordat « grația » Cerului: cum s-ar fi putut acorda aceeași grație unui ateu? (Ceea ce nu e exact: deoarece « grația » prin însăși natura sa, nu poate fi limitată de nici o rațiune.) Pentru Sicardi, în versurile: « . . . pe care sus, cîndva, — poate că Guido-al tău l-a defăimat », pe care se referă, desigur, la Virgiliu, dar nu e un complement direct, ci unul din obișnuitele pronume căruia îi lipsește pasămite prepoziția cu indicînd cazul. Dar obiectul lui *l-a defăimat*? Este obținut din precedentul « nu singur vin » și este, să spunem, sau substantivul *venire*, sau, dacă preferăm, o propozițiune obiectivă: *că vine*.

În recenzia sa, Gargano scrie la un moment dat: « Prietenul lui Guido spune bietului tată dezamăgit că nu-l vede viu în infern și pe fiul său etc. » Dezamăgit? E prea puțin: e vorba de un cuvînt al lui Gargano sau e extras din Sicardi? Nu se pune problema: dar de ce Cavalcante trebuie să se aștepte cu tot dinadinsul ca Guido să vină cu Dante în infern? « Cu-al minții sfat? » Cavalcante nu e mișcat de « raționalitate », ci de patimă: nu există nici un motiv pentru care Guido să-l însoțească neapărat pe Dante; Cavalcante însă vrea să știe doar dacă Guido în clipa aceea e viu sau mort, și, în felul acesta, să pună capăt chinurilor sale. Cuvîntul cel mai important din versurile: « . . . pe care sus, cîndva, — poate că Guido-al tău l-a defăimat », nu este « care » sau « defăimat », ci doar *l-a*. Pe « *l-a* (defăimat) » cade accentul « estetic » și « dramatic » al versului și el stă la originea dramei lui Cavalcante, interpretată în indicațiile de autor ale lui Farinata: și avem « catharsis »; Dante se corectează, curmă chinul lui Cavalcante, adică întrerupe osînda lui în acțiune.

Data morții lui Guido Cavalcanti a fost fixată critic pentru prima oară de către Isidoro Del Lungo în lucrarea *Dino Compagni și Cronica sa*, al cărei « al treilea volum, cuprinzînd indici, istoric și filologic, la toată opera și textul *Cronicii* după codexul Laurentin Ashburnhamian » a fost publicat în 1887; volumele întîi și al doilea au fost terminate în 1880 și tipărite puțin după aceea. Trebuie văzut dacă Del Lungo, fixînd data morții lui Guido, pune în legătură această dată cu cîntul al zecelea: după cite îmi amintesc, nu. Pe aceeași temă, ar trebui văzute, tot de Del Lungo: *Dante în timpul lui Dante*, Bologna 1888; *Din secolul și din poemul lui Dante*, Bologna 1898, și mai ales *De la Bonifaciu VIII la Henric VII. Pagini de istorie florentină pentru o viață a lui Dante*, care e o reproducere, revăzută și corijată, și pe alocuri augmentată, a unei părți din lucrarea *Dino Compagni și Cronica sa*.

Vincenzo Morello: *Dante, Farinata și Cavalcanti*¹. În fișa bibliografică a editorului se spune: « Interpretările lui Morello vor oferi ocazia unor discuții între cercetători, deoarece se deosebesc cu totul de cele tradiționale, și ajung la concluzii diferite și noi ». Dar a avut oare Morello vreo pregătire în vederea acestei lucrări

¹ În 8^o p. 80, ed. Mondadori, 1927. Cuprinde două scrieri: 1) *Dante și Farinata*, cîntul al zecelea din *Infern*, citat la « Casa lui Dante » din Roma la XXV aprilie MCMXXV; 2) *Cavalcanti și defăimarea sa*.

și a acestei cercetări? El își începe prima scriere astfel: « Critica din ultimii treizeci de ani a explorat atât de profund sursele (!) operei dantești, încât de acum sensurile cele mai obscure, referirile cele mai dificile, aluziile cele mai ascunse și chiar amănuntele cele mai întime ale personajelor celor trei cantice, se pot socoti pătrunse și limpezite ». Ferice de cel care se mulțumește cu nimic! Dealtfel, e foarte comod să se plece de la o asemenea premisă: te scutește de a mai face o muncă proprie și foarte obositoare de alegere și de adîncire a rezultatelor obținute de critica istorică și estetică. Și continuă: « Așa încît, după *cuvénita* pregătire, noi putem citi și înțelege astăzi *Divina Comedie*, fără să mai rătăcim prin labirinturile vechilor ipoteze, pe care incompleta informație istorică și *deficitara disciplină intelectuală* se întreceau să le facă inextricabile ». Morello, așadar, ar fi întreprins *cuvénita* pregătire și s-ar găsi, chipurile, în posesia unei perfecte discipline intelectuale: nu va fi greu să se arate că domnia-sa a citit superficial chiar cîntul al zecelea și nu i-a pătruns nici măcar litera cea mai evidentă.

Cîntul al zecelea este, după Morello, « prin excelență politic », iar « politica, pentru Dante, e un lucru la fel de sfînt, ca religia »; de aceea, e nevoie de o « disciplină mai mult ca oricînd severă » în interpretarea cîntului al zecelea, pentru a nu înlocui propriile tendințe și propriile pasiuni cu cele ale altora și pentru a nu se lăsa în voia celor mai ciudate aberații. Morello afirmă că acest cînt al zecelea, prin excelență politic, dar nu o demonstrează și nici nu poate să o demonstreze, pentru că nu e adevărat: cîntul al zecelea e politic, așa cum politică e întreaga *Divină Comedie*, dar nu e politic prin excelență. Pentru Morello, însă, o asemenea afirmație e comodă și îl face să-și menajeze meningele; întrucît el se consideră un mare om politic și un mare teoretician al politicii, îi va fi ușor să dea o interpretare politică celui de al zecelea cînt, după ce îl va fi frunzărit în prima ediție căzută în mină, servindu-se de ideile generale care circulă despre politica lui Dante, în legătură cu care orice bun gazetar consacrat, cum e Morello, trebuie să aibă o spoială de cunoștințe, precum și un anumit număr de fișe de erudiție.

Că Morello nu a citit decît superficial cîntul al zecelea se vede din paginile în care vorbește despre raporturile dintre Farinata și Guido Cavalcanti (p. 35). Morello vrea să explice impasibilitatea lui Farinata în timpul desfășurării *episodului* lui Cavalcante. Reamintește opinia lui Foscolo, pentru care această indiferență dovedește puternica fibră a bărbatului, care « nu permite afectelor domestice să-l abată de la gîndul noilor calamități ale patriei », și pe aceea a lui De Sanctis pentru care Farinata rămîne indiferent, deoarece « cuvintele lui Cavalcante ajung la urechea, dar nu și la sufletul său, care e cu totul copleșit de un singur gînd: merseria rău deprinsă ». Pentru Morello, însă, poate exista și o altă explicație, mai convingătoare. Și anume: « Dacă Farinata nu-și schimbă înfașșurarea, nu clipește, nu se clintește din loc, cum vrea poetul, aceasta se întîmplă, poate, nu pentru că e insensibil, sau nepăsător față de durerea altora, ci pentru că *ignoră persoana lui Guido*, așa cum o ignora pe aceea a lui Dante, și pentru că nu știe că Guido s-a legat prin căsătorie cu fiica lui Farinata. El a murit în 1264, cu trei ani înainte de reîntoarcerea familiei Cavalcanti la Florența, pe cînd Guido avea șapte ani; și s-a logodit cu Bice la vîrsta de nouă ani (1269), la cinci ani după moartea lui Farinata. Dacă e adevărat că morții nu pot cunoaște singuri *faptele celor vii, ci numai prin mijlocirea sufletelor care se apropie de ei, sau a îngerilor sau a demonilor*, Farinata poate să nu cunoască înrudirea cu Guido și să rămînă indiferent la soarta lui, dacă nici un suflet, nici un înger sau demon nu i-a dat de știre. *Lucru ce pare a nu se fi întîmplat* ». Pasajul e uluitor, din mai multe puncte de vedere, și demonstrează cît de deficitară e disciplina intelectuală a lui Morello: 1) Farinata însuși spune deschis și limpede că criticii din grupul său ignoră faptele « atunci cînd se apropie și cînd sunt », nu totdeauna, și în aceasta constă

pedeapsa lor specifică, dincolo de arca de foc, « fiindcă au vrut să vadă în viitor » și numai « dacă altcineva nu-i lămurește », ei nu știu nimic. Prin urmare, Morello nici măcar n-a citit bine textul ; 2) înseamnă să fii chiar diletant pentru ca, în personajele unei opere de artă, să cauți intențiile dincolo de raza expresiei literale a scrierii. Foscolo și De Sanctis (mai ales, De Sanctis) nu se îndepărtează de seriozitatea critică; Morello în schimb, se gîndește la viața concretă a lui Farinata în infern, dincolo de cîntul lui Dante, și crede că e puțin probabil ca demonii sau îngerii să fi putut, așa într-o doară, să-l informeze pe Farinata în legătură cu ceea ce nu cunoaște. Este mentalitatea omului din popor care, după ce a citit un roman, ar vrea să știe ce au făcut după aceea toate personajele (de unde, succesul aventurilor în serie); e mentalitatea lui Rosini, care scrie *Călugărița din Monza*, sau a tuturor scriitorilor care elaborează continuările unor opere ilustre sau le dezvoltă și amplifică episoadele parțiale.

Că între Cavalcante și Farinata există o legătură intimă în poezia lui Dante, aceasta rezultă din litera cîntului și din structura sa: Cavalcante și Farinata sunt vecini (unii ilustratori își închipuie că se află chiar în același mormînt), dramele lor se împletesc strîns, iar Farinata este redus la funcția structurală de explicator pentru a-i înlesni cititorului pătrunderea în drama lui Cavalcante. Explicit, după ce « l-a defăimat », Dante îl opune pe Farinata lui Cavalcante ca înfățișare fizică-statuară care exprimă poziția lor morală; Cavalcante *cade*, se prăbușește, și nici nu se mai arată vederii; Farinata, « analitic », nu-și schimbă înfățișarea, nu clipește și nu se clintește.

Dar neînțelegerea literelor cîntului din partea lui Morello se dezvăluie și acolo unde vorbește de Cavalcante, pp. 31 și urm.: « Este reprezentată în acest cînt și drama familiei prin sfîșierile războaielor civile; dar nu de către Dante și Farinata, ci de către Cavalcante ». De ce « prin sfîșierile războaielor civile »? Acesta e un adaus chițibușăresc al lui Morello. Dublul element familie-politică există la Farinata și, de fapt, politica îl sprijină atunci cînd e impresionat de dezastrul familiar al fiicei sale. Dar la Cavalcante singurul motiv dramatic este dragostea pentru fiul său și, de fapt, el se prăbușește de îndată ce e sigur că acesta a murit. După Morello, Cavalcante « îl întreabă pe Dante *plingînd*: — Fecioru-mi unde-i? Cum de nu-i cu tine? — Plîngînd. Plînsul lui Cavalcante poate fi într-adevăr numit plînsul războiului civil ». Neghiobie, consecință a afirmației după care cîntul al zecelea e « prin excelență politic ». Și mai departe: « Guido trăia, în răstimpul misticei călătorii; dar murise atunci cînd Dante scrie. Așadar despre un mort real scrie Dante, cu toate că, pentru cronologia călătoriei, trebuia în sfîrșit să-l înștîlînzeze pe părinte de contrariu! » etc.; pasaj care demonstrează cum Morello abia dacă a atins în treacăt conținutul dramatic și poetic al cîntului, survolîndu-l, literalmente, pe deasupra slovei textuale.

Superficialitate plină de contradicții, deoarece, după aceea, Morello se oprește la precizarea lui Farinata, fără să cugete la faptul că, dacă acești eretici pot să cunoască viitorul, ei trebuie să cunoască și trecutul, dat fiind că viitorul devine totdeauna trecut: aceasta nu-l determină totuși să recitească textul și să-i statornicească înțelesul.

Dar și așa numita interpretare politică pe care Morello o dă cîntului al zecelea e cit se poate de superficială: ea nu e altceva decît reluarea vechii probleme: Dante a fost guelf sau ghibelin? Pentru Morello, în substanță, Dante a fost ghibelin, iar Farinata e « eroul său », numai că Dante a fost ghibelin, ca și Farinata, adică « om

politic» mai mult decât «om de parte». În acest domeniu se poate spune orice se dorește. În realitate, Dante, așa cum el însuși zice, «a făcut parte pe cont propriu»: el este, în esență, un «intelectual», iar sectarismul și partizaneria sa sunt de ordin intelectual, mai curînd decît politic în înțeles imediat. Dealtfel, poziția politică a lui Dante ar putea fi stabilită doar printr-o analiză foarte amănunțită nu numai a tuturor scrierilor lui Dante însuși, ci a tuturor dezbinărilor politice ale timpului său, care erau foarte deosebite de cele existente cu cincizeci de ani înainte.

Morello e prea prins în retorica literară pentru a fi în măsură să conceapă în mod realist pozițiile politice ale oamenilor din Evul Mediu față de Imperiu, de papalitate și de republica lor comunală.

Ceea ce ne face să surîdem la Morello, este «disprețul» său pentru comentatorii pe care-i amintește ici și colo, ca la p. 52, în scrierea *Cavalcanti și defăimarea sa*, unde spune că «proza comentatorilor adeseori alternează sensul versurilor»; ia'te uită cine vorbește! Această scriere, *Cavalcanti și defăimarea sa*, aparține totmai acelei literaturi foiletoniste în jurul *Divinei Comedii*, inutilă și stingheritoare prin supozițiile, subtilitățile, năstrușniciile unor oameni care, doar pentru că sînt un condei în mină, se cred îndreptățiți să scrie despre orice, depășind fantasmagoriile lipsei lor de talent.

«Renunțările descriptive» în *Divina Comedie*. Dintr-un articol al lui Luigi Russo, *Pentru poezia Paradisului dantesco* (în «Leonardo» din august 1927), extrag cîteva referiri la «renunțările descriptive» ale lui Dante, care, în orice caz, au o origine și o explicație diferită de cele ale episodului lui Cavalcante. De aceste «renunțări» s-a ocupat și Augusto Guzzo în «Rivista d'Italia» din 15 noiembrie 1924, pp. 456—479 (*Paradisul și critica lui De Sanctis*). Scrie Russo: «Guzzo vorbește de «renunțările descriptive» care sunt frecvente în *Paradis*: — Aici amintirea mea biruie mintea, — Dacă acum ar răsună toate limbile acelea — etc. și socotește că aceasta e o dovadă că, acolo unde Dante nu poate transfigura celestial pămîntul «mai de grabă renunță la descrierea fenomenului ceresc, decît, cu o abstractă și artificioasă fantezie, să răstoarne, să inversească, să violenteze experiența» (p. 478). Or, și aici Guzzo, ca și alți dantiști, rămîne victima unei evaluări psihologice a multor versuri de acest gen, care revine mereu în *Paradis*. Tipic e cazul lui Vossler, care, într-un rînd, s-a servit de aceste «renunțări descriptive» ale poetului, ca de niște mărturisiri ale neputinței fantastice, pentru a conchide, pe baza mărturiilor poetului însuși, că ultima cantică este inferioară, dar, de curînd, în revizuirea sa critică, s-a referit totmai la renunțările descriptive spre a le atribui o valoare religioasă, ca și cum poetul ar fi vrut să atragă atenția, din cînd în cînd, că aceea este împărăția transcendentului absolut¹. Or, mie mi se pare că niciodată poetul nu reușește să fie atît de expresiv, ca în aceste confesiuni de neputință expresivă, care, de fapt, trebuie considerate nu în conținutul lor (care e negativ), ci în tonul lor liric (care e pozitiv, și uneori hiperbolic pozitiv). «Aceasta e poezia inefabilului; și nu trebuie confundată poezia inefabilului cu inefabilitatea poetică» etc.

După Russo, nu se poate vorbi de renunțări descriptive la Dante. E vorba, în formă negativă, de expresii depline, suficiente, a tot ce se agită cu adevărat în inima poetului. Russo se referă, în notă, la un studiu al său, *Dante al lui Vossler*

¹ Die göttliche Komödie, 1925, II. Band, pp. 771—772

și unitatea poetică a *Comediei*, în vol XII din « Studi Danteschi », conduse de Michele Barbi, dar referirea la Vossler trebuie pusă în legătură cu încercările de a ierarhiza artistic cantecele.

Orbul Tiresias. În 1918, într-un « Sotto la mole »¹ intitulat *Orbul Tiresias* este publicată o referire la interpretarea dată în notele de față figurii lui Cavalcante. În însemnarea publicată în 1918, se pleca de la știrea, apărută în ziare, că o fetiță dintr-un sătuleț din Italia, după ce a prevăzut sfârșitul războiului pentru anul 1918, a orbit. Legătura e evidentă. În tradiția literară și în folclor, darul prevestirii e totdeauna legat de infirmitatea actuală a prorocului, care, în timp ce vede viitorul, nu vede prezentul imediat, pentru că e orb. (Poate, faptul acesta e legat de grija de a nu tulbura ordinea naturală a lucrurilor; de aceea, prorocii nu sunt crezuți, ca în cazul Casandrei; și dacă ar fi crezuți, prevestirile lor nu s-ar împlini, întrucât oamenii, avertizați, ar acționa în mod diferit și evenimentele s-ar desfășura altfel decât fuseseră prezis etc.)

O scrisoare a lui Umberto Cosmo. Dintr-o scrisoare a profesorului U. Cosmo² (din primele luni ale lui 1932) reproduc câteva pasaje pe tema lui Cavalcante și *Farinata*: « Mi se pare că prietenul nostru a nimerit bine, și că ceva ce se apropie de interpretarea sa am împărtășit și eu, mereu. Alături de drama lui *Farinata*, există drama lui Cavalcante, și rău au făcut criticii, și încă mai fac, lăsînd-o în umbră. Prietenul ar îndeplini deci un lucru foarte bun s-o lumineze. Dar pentru a o lumina, ar trebui să coboare ceva mai mult în sufletul medieval. Fiecare dintre cei doi, *Farinata* și Cavalcante, trăiește o dramă. Dar propria dramă, a fiecăruia, nu-l atinge pe celălalt. Sunt legați prin căsătoria copiilor, dar aparțin unor tabere adverse. De aceea, nu se întîlnesc. E forța lor ca *dramatis personae*, e vina lor ca oameni. Mai greu mi se pare a fi să se demonstreze că interpretarea lezează vital teza lui Croce despre poezia și structura *Comediei*. Fără îndoială, și structura operei are valoare de poezie. Prin teza sa, Croce reduce poezia *Comediei* la câteva trăsături, și pierde aproape întreaga sugestie ce se degajă din ea. Adică pierde aproape toată poezia. Virtutea marii poezii e de a sugera mai mult decât spune, și de a sugera mereu lucruri noi. De aici, eternitatea ei. Ar trebui deci să se arate foarte limpede că o asemenea virtute de sugestie care emană din drama lui Cavalcanti, emană din structura operei (prevestirea viitorului și necunoașterea prezentului de către osîndiți, faptul de a fi în acel anume con de umbră, cum spune într-un mod destul de fericit prietenul, faptul că cei doi se află în același mormînt ??), faptul că sunt legați de aceleași bine determinate legi constructive). Toate, părți ale structurii care devin Izvor de poezie. Îndepărtați-le, și poezia pierde. Pentru a obține un efect mai sigur, cred, ar fi bine să se demonstreze teza și cu cite un alt exemplu. Eu, scriind despre *Paradis*, am ajuns la concluzia că acolo unde construcția e slabă, e slabă și poezia. . . Dar mai eficace ar fi poate să caute proba într-un alt episod plastic din *Infern* și *Purgatoriu*. Consider deci că prietenul ar face foarte bine să-și dezvolte teza cu rigoarea raționamentului și cu limpezimea exprimării sale. Comparația cu indicațiile de autor ale dramelor propriu-zise e pătrunzătoare și poate să fie iluminantă. Adaug câteva indicații biblio-

¹ « Sotto la mole » / La umbra turnului — torinez al lui Antonelli, n.n. / titlu al rubricii de cursive pe care Gramsci le scria pentru cronică ediției torineze a ziarului « Avanti ! » (Nota editorului italian)

² Prin intermediul unui prieten comun, Gramsci comunica se prof. Umberto Cosmo interpretarea sa dată dramei lui Cavalcanti, Prietenului, Umberto Cosmo îi răspunde într-o scrisoare ce i-a fost transmisă lui Gramsci, care a transcris-o apoi în notele sale (Nota editorului italian)

grafice mai ușor de procurat. Studiul lui Russo, poate fi citit în întregime în L. Russo, *Probleme de metodă critică*, Bari, Laterza, 1929. În « Critica » ar fi bine să se vadă ceea ce a scris Arangio-Ruiz (« Critica », t. XX. pp. 340—457). Articolul a fost declarat de către Barbi ca « foarte frumos ». Pretențios în trufia sa filozofică, studiul lui Mario Rossi (*Pentru studiul genezei poeziei dantești. Cantica a doua: poezie și structură în poem*) în « Annali dell'Istruzione media », 1930, pp. 432—473. Barbi se ocupă de acest studiu, dar nu spune nimic nou, în ultimul fascicol din « Studi Danteschi » (XVI, pp. 47 și urm.), *Poezie și structură în « Divina Comedie »*. Pentru geneza și inspirația centrală a « Divinei Comedii ». Și Barbi, într-un studiu, *Cu Dante și cu interpreții săi* (vol. XV, « Studi Danteschi »), trece în revistă ultimele interpretări ale cîntului lui Farinata. Și tot Barbi, și-a publicat un comentariu în vol. VIII din « Studi Danteschi ».

Ar fi multe lucruri de observat în legătură cu aceste note ale prof. Cosmo.

Rastignac¹. Deoarece trebuie să nu ne prea pese de grava sarcină de a contribui la progresul criticii dantești sau de a așeza propria pietricică la temelia edificiului comentator și limpezitor al divinului poem etc., cel mai bun mod de a prezenta aceste observații asupra cîntului al zecelea pare a fi chiar cel polemic, pentru a desființa un filistin clasic ca Rastignac, pentru a demonstra, în chip drastic și fulminant, fie și demagogic, că reprezentanții unui grup social subaltern pot să se strîmbe, științific și ca gust artistic, la unii codoși intelectuali ca Rastignac. Dar Rastignac nu valorează nici cit o așchiuță în lumea culturală oficială. Nu e nevoie de cine știe ce pricepere pentru a-i dovedi incapacitatea și nulitatea. Dar conferința sa a fost ținută la Casa lui Dante din Roma; de cine e condusă această Casă a lui Dante în orașul etern? Nici Casa lui Dante și nici conducătorii ei nu contează nimic? Și dacă nu contează nimic, de ce marea cultură nu-i elimină? Și, cum a fost judecată de către dantiști conferința? A vorbit oare Barbi despre ea, în dările de seamă din « Studi Danteschi », spre a-i arăta deficiențele etc.? Și-apoi, face plăcere să-l poți lua de guler pe un om ca Rastignac, și să te servești de el ca de o minge pentru un solitar joc de fotbal.

Shaw și Gordon Craig. Polemică între cei doi pe tema teatrului. Shaw își apără indicațiile de autor, foarte lungi, ca adjuvante nu pentru reprezentare, ci pentru lectură. După Aldo Sorani (« Marzocco » din 1 noiembrie 1931) aceste indicații de autor ale lui Shaw « sunt exact opusul a ceea ce dorește și cere Craig, ca acțiune de a reda viață pe scenă, fanteziei autorului dramatic, de a recrea atmosfera din care s-a născut opera de artă și în care s-a impus însuși autorul său ».

În românește de FLORIAN POTRA

¹ Vincenzo Mörello (nota editorului italian).

INFERNUL

cîntul X

CERCUL AL ȘASELEA: ERETICII. FARINATA DEGLI UBERTI ȘI CAVALCANTE DEI CAVALCANTI. PREVESTIREA EXILULUI LUI DANTE.

Pe-un tainic drum și-ngust, ce șerpuia
de-a dreapta printre ziduri și morminte,
Virgil o luă, și eu pe urma sa.

« Maestre bun și preaînțelept părinte,
ce pașii-mi porți prin aste văi, cuvîntă
și stîmpără dorința mea fierbinte.

Pe cei ce zac în groși și se frămîntă
nu-i chip să-i văd? căci nu stau străji pe hat
și-n fice raclă lespedeai-răsfrîntă. »

« S-or cetlui, făcu, din lasafat
cînd s-or întoarce morții, fiecare
în trupul veșted pe pămînt lăsat.

Acesta-i țîntirimul celor care
cu Epicur credeau că-n muribunzi
și sufletul cu trupu-odată moare.

Și chiar aici în briu-unde te-afunzi
răspuns afla-vei întrebării-n gînd
și-așijderi și dorinței ce-mi ascunzi. »

« Părinte, am spus, nu ți-am ascuns nimicînd
ce-mi zace în piept, dar calea de mijloc
tu m-ai deprins s-o țin, și nu-ntr-un rînd. »

« Toscane, tu, care-ai purces prin foc,
de viu călcînd într-acest trist lăcaș,
și-ales grăiești, oprește-o clipă-n loc:

mi te vădește graiul băștinaș
al patriei pe unde-n lume-am mas
și-am ponegriț-o, și i-am fost vrăjmaș. »

Astfel țîșni fără de vest-un glas
dintr-un mormînt, pîrînd că mi-l despică,
și temător lingă poet m-am tras.

« Ce faci, grăi Virgil, de ce ți-e frică?
Privește, Farinata, ca un munte
din briu în sus întreg cum se ridică. »

Eu îl priveam setos și țîntă-n frunte,

* DANTE ALIGHIERI — Divina Comedie—Infernul — în românește de Eta Boeriu — Editura Albatros, p. 147 și urm., cu un studiu introductiv și comentariu de Alexandru Băci.

iar el cu pieptul împunea-nainte,
 Infernu-ntreg părînd că vrea să-nfrunte. -
 Mă-mpinse atunci Virgil printre morminte
 spre el, zicîndu-mi: « Vezi să nu te minii
 și să te pierzi în de prisos cuvinte ! »
 Și-ajuns la groapa roșie ca tăciunii,
 el mă scrută din cap pînă-n picioare
 și mă întrebă: « Cine ți-au fost străbunii ? »
 Și cum eram prea dornic de-ascultare,
 rostii fășiș ce-aveam de spus, să știe,
 iar el creșî sprincenele-a mirare,
 și zise apoi: « În cruntă vrăjmășie
 cu-ai mei au fost și drept aceea noi
 de două ori i-am pus pe pribegie ».
 « De-au fost goniți, ei s-au întors-nașoi,
 am zis atunci, și-ntîi și-a doua oară;
 dar astă artă n-ași deprins-o voi. »
 Văzui atunci ieșind din raclă afară
 pîn'la bărbie-un trunchi din tagma lor,
 îngenuncheat pesemne-n foc și pară.
 În jurul meu privea iscoditor,
 părînd că pe-altul cată lîngă mine,
 iar cînd văzu că nu-l, răzbit de dor
 grăi plîngînd: « De-aici, printre suspine
 s-ajungi ai izbutit cu-al minții sfat,
 fecioru-mi unde-i ? Cum de nu-i cu tine ? »
 « Nu singur vin, i-am spus, ci îndrumat
 de domnul meu, pe care sus, cîndva,
 poate că Guido-al tău l-a defăimat. »
 Cuvîntul lui și-osînda ce răbda
 mi-au deslușit pe cine-aveam în față
 și drept aceea i-am răspuns așa.
 Ci el sărînd strigă: « Cum, nu-i în viață ?
 Cu tîlc anume-ai spus « l-a defăimat » ?
 Lumina dulce sus nu-l mai răsfață ? »
 Iar cînd văzu că stau îngîndurat
 și nu răspund pe dată vrerii sale,
 căzu la loc. Mai mult n-a cuvîntat.
 Dar cel'alt duh măreș, ce pasu-n cale
 mi-l așinuse, cînd m-a fost chemat,
 nici nu clinti, nici se plecă din șale.
 Ci-urmîndu-și gîndul, zise înverșunat:
 « Să știu c-ai mei nu s-du știut reîntoarce
 mă arde mai cumplit decît ăst pat.
 Dar ține minte: raze nu va toarce
 de cinci ori zece luna-n cer stăpînă
 și-ai să pricepi ce greu e a te-ntoarce.
 Ci spune-mi tu, pe vrerea ce te mîndă,
 de ce prin legi și prin județ pîrșit
 pururi pe-ai mei poporul se răzbună ? »
 « Măcelu', am spus, ce Arbia a-nroșit,

încît și azi cu sînge scurs se-nfruptă,
 poporul împotrivă v-a asmuțit.»
 Clăți din cap și-apoi cu vocea ruptă:
 «Nu singur m-am bătut, rosti-nciudat,
 și n-am purces fără temei la luptă.
 Dar singur fost-am, cînd ceilalți în sfat
 Florența se învoiră s-o distrugă,
 cel ce fățiș cetatea-am apărat.»
 «Găsească ai tăi de-a pururi pace-n rugă,
 am cuvîntat, ci spulberă-mi aceste
 nedumeriri ce mintea mi-o subjugă:
 voi cei de-aici, din cite-am prins de veste,
 vedeți ce-aduce viltoru-n brașă,
 dar nu vedeți nicicînd ceea ce este.»
 «Vedem, e-adevărat, dar ca prin ceață,
 răspunse el, tot ce-i de noi departe;
 cu-atît ne-a hărăzit cereasca față.
 Dar cite sînt sau ni-s aproape foarte
 nu deslușim, căci n-avem precădere,
 de nu vin alții vești de voi să poarte.
 De-aceea poți pricepe că vederea
 pieri-va-n noi cînd timpul va dispăre
 și pretutîndeni va domni tăcerea.»
 Străpuns atunci de griji și remușcare,
 grăii pîripit: «Să-i spui celui căzut
 c-al său fecior se bucură sub soare.
 Iar dac-am fost la întrebarea-i mut,
 să-i deslușești că mă zbăteam ca-n fiare
 în tot ce-n gînd prin tine-am cunoscut.»
 Maestrul mă chema de pe cărare
 și l-am rugat să-mi facă-atunci pe plac
 și scurt să-mi spună ce tovarăși are.
 Cu peste-o mie dimpreună zac,
 dar Frederic cu mine-n fund se-mbie
 și Cardinalul: despre ceilalți tac.»
 Pieri apoi, iar eu spre-a mea făclie
 întorsei pașii, frămîntînd în minte
 ce-mi povestea amara profeție.
 Porni Virgil și tot mergînd 'nainte:
 «Ce gînduri te frămîntă?» zise blind.
 Iar cînd răspunsu-i deslușii în cuvinte,
 îmi porunci: «Păstrează bine-n gînd
 tot ce-ți vesti potrivit proroceia.
 Ci-ascultă acum: — și-un deget ridicînd —
 Cînd vei ajunge, zise, în scîlpîrea
 privirii dulci, senină și profundă,
 vei ști ce ți-a urzit dumnezeirea.»
 Lăsarăm zidu-apoi să ni se-ascundă
 și apucînd la stînga pe cărare,
 ajuns-am teferi într-o vale afundă,
 ce pînă sus duhnea cu-a ei putoare.

La mia "scoperta di Antonio Gramsci"

Quando, il 27 aprile 1947, Luigi Russo leggeva alla Scuola Normale Superiore di Pisa il suo discorso per il decimo anniversario della morte di Gramsci — discorso che doveva essere poi incluso, col titolo "Scoperta di Antonio Gramsci", nella raccolta di "scorci etico-politico-letterari sull'Ottocento e Novecento", Il tramonto del letterato, dello stesso Russo — io ero ancora a Cluj, studente al terzo anno di lettere, e sapevo di Gramsci quel poco che ci aveva impartito, pur con rigore e passione, Silvio Guarnieri, all'Istituto di Cultura Italiana di Timișoara, nel maggio 1945 (fui subito dopo uno dei traduttori del polemico libretto di Guarnieri, Adevărata față a Italiei — Il vero volto dell'Italia — Edizioni del Fronte Antifascista degli Italiani in Romania, Timișoara 1945, che contiene anche il breve, essenziale, ritratto di Gramsci).

Nell'autunno del 1947, però, a Roma, avevo già letto le Lettere dal carcere, anzi ero presente addirittura alla festa del premio Viareggio, vinto, postumo, dal libro di Gramsci. Al Teatro Argentina, il presidente della giuria, Leonida Repaci, accolse i figli del grande autore, Delio e Giuliano, fatti venire apposta dalla lontana Unione Sovietica, e consegnò loro, ufficialmente, il premio, che iniziava — non ancora conclusa — tutta una catena di rivincite del "papà Antonio", rivincite in rapporto a ciò che aveva detto e scritto Guarnieri, due anni prima, interpretando la Storia: "La storia di Gramsci e del suo partito è la storia di un'eroica sconfitta". Tuttavia, in quel pomeriggio romano, la figura di Gramsci era ancora lungi dall'essere integralmente restituita ai suoi compagni, e la cerimonia ebbe un non so che di equivoco, di funereo, in ogni caso qualcosa di mesto. I figli di uno dei più insigni italiani non sapevano l'italiano, tacevano spaesati e quasi spauriti in un angolo del palcoscenico, come dei Gavino Ledda "avant la lettre" — e questo era forse l'unico richiamo all'identità del loro padre — sbarcati per la prima volta sul continente (ostile?). Giuliano, un pò meno timido, prese il violino che aveva a portata di mano e suonò una Partita di Bach, in omaggio ai presenti e soprattutto alla memoria del suo babbo, che non aveva mai visto. La situazione era melodrammatica, ma il pianto, formatosi nelle gole di tutti, non sgorgò grazie al sopravvento di un sempre

più incombente stato di disagio che dimostrava a tutti gli "spettatori" — ecco, l'occasione mandana si rifiutava di trasformarsi in spettacolo, si era relativamente lontani dall'avvento della televisione — quanto amaro fosse, e doloroso, il prezzo (privato) di una vittoria (pubblica).

Di Gramsci si parlò molto, in seguito, specie tra gli studenti comunisti, tra coloro che frequentavano i corsi di Natalino Sapagno e i seminari di studi marxiani della letteratura, sorti da poco. Uscirono, nel 1948, i primi "Quaderni dal carcere" ma, per varie ragioni, io non potei riavere se non nel 1964 — al mio secondo ritorno in Italia e dietro raccomandazione del caro amico Niccolò Gallo (presso Italo Calvino, che lavorava, se non sbaglia, alla Einaudi) — l'elegante e quanto mai sobrio cofanetto coi sei famosi volumi, nella loro settima edizione. Da sentimentale, la mia scoperta, anzi la mia "cognizione" di Gramsci avrebbe dovuto diventare razionale e sistematica. Si rivelò invece "mistica". Di un misticismo tutto particolare — è vero — avvolto in una rete di "manipolazioni" ed "usi" che appartengono al mio bizzarro cammino intellettuale, alla mia astuzia da letterato tra "preesistente" e "organico", o a tutto ciò che io m'illudo che sia tale.

Non so che uso facciano oggi i cristiani osservanti della Bibbia. Ricordo invece che, negli anni della mia infanzia, un mio cugino, curato di campagna in uno sperduto paesello della Terra dei Motzi, nel cuore della Transilvania, preparava sempre il sabato, sdraiato nell'ampio arniaio fatto costruire vicino alla chiesa, il sermone per la mattina dopo; leggendo ed estraendo brani dal Vangelo con storie e parabole che lui abilmente "traduceva", inserendovi molto di suo, nel linguaggio del "gregge", nel vernacolo dei luoghi. Un bel giorno, uno dei "figli del paese", un intellettuale, avvocato per l'appunto, gli rimproverò una sortita secondo lui illogica, dovuta probabilmente all'impeto predicatorio: "i sentieri della strada", aveva detto mio cugino e provocò la derisione degli amici, coi quali giocava poi interminabili partite a scacchi. Una settimana dopo, non contento, mio cugino riuscì a trovare una spiegazione alla sua svista terminologica: la strada, e soprattutto le strade transilvane di campagna quasi sempre fangose, sono attraversate, segnate, da sentieri più o meno paralleli alla direzione di marcia; infatti, aveva voluto accennare agli innumerevoli solchi che i carri tracciavano sulla via, evidentemente di terra (battuta?), non acciottolata.

Dunque, per i "sentieri della mia strada", i saggi, le note e gli appunti dei "Quaderni dal carcere" furono per molto tempo una specie di Bibbia. Una Bibbia laica, s'intende, di cui ho fatto e continuo a fare un uso pragmatico. La "colpa" non è tanto di Gramsci, quanto dell'editore, il quale, in fondo al sesto e ultimo volume, Passato e presente, ha collocato un ricco "Indice delle materie", che va da "Action française" e "Africa" e "Agraria quistione" fino a "Volontariato" e "Weltanschauung", un vero e proprio sommario, più che di una enciclopedia, di una "guida" le cui "voci" erano filtrate da una mente filosoficamente cimentata sul materialismo storico, da una cultura vasta, da una curiosità cognitiva vivacissima, da una sensibilità squisita. Si era — ripeto — alla metà degli anni '60 e il "realismo socialista" si dimostrava, se non vitale, ancora presente nei suoi residui e nelle sue remore, come, del resto, rimaneva ancora intatta la mentalità dell'epoca staliniana (leggermente intaccata dallo "spirito di Ginevra" e dalla "coesistenza pacifica", ma presto ravvivata dalla controrivoluzione ungherese). Ora, invocare l'autorità di un fondatore di partito comunista — anzi del maggior partito comunista dell'Occidente — il quale, caso più unico che raro, era un intellettuale di formazione umanistica, filologica addirittura, con interessi critico-letterari, ex cronista teatrale ecc., impersonava, per la mia modesta, limitata, strategia personale un enorme vantaggio, una specie di "passe-partout", di salvacondotto ideologico ed estetico. Così, fin dal '64, iniziai, in proprio, una tenace azione di diffusore delle idee e delle proposte gramsciane, ma forse non tanto delle idee e dei concetti, quanto della

"forma mentis", del modo di vedere, di ragionare, di sentire di Antonio Gramsci, il quale con la sua sincerità, con il suo rigore, con il suo ingegno offriva un mezzo eccelso — a quei tempi, ma forse ancor oggi — per il superamento "dall'interno" e cioè dal grembo stesso del marxismo, degli scogli, degli intralci, degli ostacoli determinati dalla incultura, dall'incomprensione, dall'intolleranza soprattutto nel campo della letteratura e delle arti. Senza badare ai sorrisi di sufficienza degli uni o alla paura degli altri, ho riempito una gran parte dei miei scritti di critica, prevalentemente cinematografica, di citazioni gramsciane. Non semplici riferimenti, ma citazioni ampie, proprio perchè l'autore dei "Quaderni" era stato poco tradotto e quindi poco conosciuto nel mio paese.

Lo confesso senza vergognarmi: non ho mai letto i sei volumi dei "Quaderni dal carcere" da capo a fine, e nemmeno un solo volume, neanche Letteratura e vita nazionale che mi interessava più da vicino. Li ho letti invece a zig-zag e ricavandovi, subito tra i dotti, passi cospicui, a seconda delle mie necessità di informazione ed argomentazione. Avevo bisogno, per esempio, di spiegare la posizione e i "limiti" di un autore (cineasta, di solito) e del suo lavoro nei confronti dell'operatore culturale, del politico, magari comissionario del prodotto (come avviene con più evidenza nel cinema)? Interrogavo prontamente l'indice e con minima fatica trovavo il rimando: Letteratura e politica, in L.V.N. = Letteratura e vita nazionale, pp. 12-14, ed ecco il discorso — notissimo ormai in Italia, quasi ignoto da noi — sulle prospettive necessariamente meno precise e definite del letterato (dell'artista) rispetto a quelle dell'uomo politico, sulla naturale scontentezza di quest'ultimo di fronte all'operato dell'artista ecc. E poichè la nota in merito è Criteri di critica letteraria, niente di più opportuno — di fronte a esempi di ipocrisia o di truffa letteraria e artistica — se non di denunciare, gramscianamente, quel Tizio che è un "opportunista politico". Certo, il ricorrere a Gramsci poteva diventare una iniziativa più congrua, al di là dell'appunto occasionale o delle allegorie, degli apolooghi incontrati casualmente, mentre sfogliavo i libri alla ricerca di altri più ampi argomenti e trattazioni: nessuno può però negare la voluttà di ricordare — sempre a proposito, mai a vanvera — la favola de Le ghiande e la quercia, per esempio, oppure quella dei Costruttori di soffitte, nel difficile rapporto generazionale tra Vecchi e giovani; oppure la semplice trascrizione del "Rendere la vie impossibile" dalla Vie de Goya di Eugenio D'Ors; oppure La favola del castoreo e via dicendo.

Sono sorte, certo, delle esigenze maggiori: la cultura romena doveva "recuperare" tra gli altri "grandi" del secolo, tra i vari Kafka e Proust e Joyce, anche, mettiamo, Pirandello: appoggiarsi, per un critico marxista, in tal senso, su Il teatro di Pirandello di Gramsci — certo coi suoi limiti, fermo come, spiegabilmente da un punto di vista storico, era a Lioù (che proprio per la preferenza datagli da Gramsci mi affrettai a tradurre e a consegnare ai teatri romeni) — si dimostrò non soltanto utile e necessario, ma rivelatore per i suggerimenti inediti sull'"ideologia" di Pirandello, sull'efficacia "innovatrice" del clima intellettuale e sul significato culturale del teatro pirandelliano, ma soprattutto sulla coscienza critica, in Pirandello, di essere nello stesso tempo uno scrittore "siciliano", "italiano" ed "europeo", che è anche un modo di bilanciare il rapporto tra singolare e generale nella teoria della letteratura e dell'arte.

Rivalutato Pirandello, nella cerchia dei miei interessi apparve il compito di approfondire, la "cosmopolita" arte cinematografica, il nesso nazionale-universale: studiare gli atteggiamenti di Gramsci nei confronti del concetto di nazione, di nazionale-popolare nell'arte ecc. fu non soltanto proficuo, ma — ciò che vale di più — rassicurante. Insomma, anche adesso che sto scrivendo queste righe, dò ogni tanto un'occhiata ai testi di Gramsci. Un'occhiata acritica, diranno i miei lettori. Forse, pur avendo la consapevolezza dei "limiti", soggettivi e storici, del pensiero gramsciano, pur ricadendo volu-

tamente nei suoi "errori", specialmente valutativi (Svevo, Montale, parzialmente Pirandello stesso, ecc.). Perché volutamente? Perché — si tratta esclusivamente di una mia "credenza" — dopo aver bruciato tante tappe, ho visto e vedo ancora in Gramsci un punto fermo, una "sosta" obbligatoria, che vale la pena (sempre da un'angolazione soggettiva), approfondire, ripercorrere fino in fondo; compreso il suo "crocianesimo" che, considerato dal centro della cultura romana odierna, diventa quasi un pregio (non sto a spiegare come Croce sia un "ripescato" più recente, in questa cultura, più recente di Gramsci stesso), per ragioni sottili di mediazione e continuità culturale.

Superficialità, quindi, da parte mia, un espediente facile, si dirà. Può darsi, ma è così che si è rafforzato il mio attaccamento costante a Gramsci, il mio modo di approfondire la sua lezione. Una lezione che ora sto completando col Trittico gramsciano offerto alla rivista "Secolul 20": Per una storia degli intellettuali e Il canto decimo dell'"Inferno", perchè non abbastanza noti in Romania, malgrado la loro grande importanza: il posto e la funzione degli intellettuali in una società come la nostra, latina e socialista, da una parte; il valore poetico della struttura in un'opera d'arte, dall'altra. Mentre Note critiche su un tentativo di "Saggio popolare di sociologia", scritte probabilmente tra il 1929 e il 1931, sono una limpida dimostrazione di atteggiamento critico, antidogmatico, nei confronti dei germi stessi del "realismo socialista" a venire e del "filosofare" di certi marxisti, soprattutto dopo la morte di Lenin. Anzi, è perfino ovvio vedere nelle pagine gramsciane una specie di "disgelo" anticipato, in sostanza una recisa conferma del fatto che tali pseudo-marxisti non erano se non come quel Tizio dei Criteri di critica letteraria, il quale, mutatis mutandis, "vuole" esprimere artificiosamente un determinato contenuto e non fa opera di filosofia; il fallimento filosofico dell'opera data dimostra che quel tale contenuto in Tizio è materia sorda e ribelle, che l'entusiasmo di Tizio è fittizio e voluto esteriormente, che Tizio è servo che vuol piacere ai padroni ecc.". È la conferma che tra noi che viviamo oggi, e Gramsci che è morto 35 anni fa, non c'è poi troppa differenza; giudizio che va tutto a favore di Gramsci che in definitiva rimane un „nostro contemporaneo": si è trattato allora, come nei nostri giorni, di onestà, di coerenza, di spina dorsale. Il gobbo reale Antonio Gramsci l'ha avuta, quest'ultima, sempre dritissima, come un pino delle Alpi, dei Carpazi...

E' stata per me una grande gioia, parlando coi miei amici romani Ignazio Ambrogio e Ovidio Martini, tra gli altri, di avere da parte loro i segni della stessa necessità di un "ritorno a Gramsci", così come quasi mezzo secolo fa, lo stesso fondatore del Pci sentiva il bisogno, spiegandolo, di un "ritorno a De Sanctis", "Conoscere Gramsci" e "tornare a Gramsci", ecco due slogans che per me si confondono in un unico sentito "complesso Gramsci", del quale mi sto forse liberando attraverso la pubblicazione di una compatta scelta di "Scritti sulla letteratura e l'arte", che uscirà spero presso l'editrice "Univers", nella mia traduzione. Frammentarie e sparse finora, le mie citazioni gramsciane ne ricoprono almeno un terzo e cioè più di cento pagine. Saranno questa volta più di trecento e offriranno, penso, un'immagine relativamente compiuta dell'illustre pensatore e uomo politico italiano.

Ma anche allora, dopo l'apparizione del libro, non dimenticherò di esser stato, sebbene laico e ateo come egli stesso, una specie di Giovanni transilvano di fronte all'Agnello della Storia italiana (ed europea) che fu Antonio Gramsci. E cioè un suo umile e fiero propugnatore. Pronto magari a sopportarne le conseguenze.

ANTONIO GRAMSCI

restituție și înnoire în gândirea marxistă a secolului

Pentru Gramsci, originalitatea filosofiei marxiste constă în depășirea antitezei speculative dintre materie și spirit, în întemeierea unui nou tip de monism.

Întrucât materialismul metafizic, tradițional, nu putea să dezvăluie verigile de trecere de la materie la spirit, iar idealismul pe acelea de la spirit la materie, ele erau, în fapt, inconsecvent moniste. Spre deosebire de filosofia hegeliană ce nu reușește să ofere un răspuns radical nou întrebării pe care și-a pus-o, menținându-se în albia idealismului tradițional, cea elaborată de Marx creează, pe baze științifice, un nou monism.

Temeiul cognitiv al filosofiei marxiste nu este un principiu monist tradițional, materialist sau idealist, ci unul fundamental nou, acela al activității umane care transformă materia, realitatea naturală, cel al *practicii social-istorice*. Întrebându-se asupra felului în care trebuie conceput monismul filosofiei marxiste, Gramsci scria că acesta nu este: « Nici monismul materialist, nici cel idealist, nici « materia », nici « spiritul », în mod evident, ci « materialismul istoric », adică activitatea concretă a omului (istoria), aplicată la o anumită « materie » organizată (forțe materiale de producție), la « natura » transformată de om. Filosofia actului (*praxis*), dar nu a « actului pur » ci a actului « impur », real în sensul profund al cuvântului »¹. Altfel spus, principiul monist al filosofiei marxiste este procesul istoric, materializarea acțiunii societății de transformare a naturii, care reprezintă, cum notează Gramsci la rescrierea ideii în alt caiet, « identitatea contrariilor », adică unitatea indisolubilă, organică, a unor elemente materiale cu altele spirituale.

Practica social-istorică este veriga (puntea) de trecere dintre materie și spirit, terenul comunicării și unității lor indisolubile, *existența socială constituind o realitate material-spirituală*. Tocmai de aceea, *praxis*-ul uman, înțeles în complexitatea sa impură, pentru a folosi expresia lui Gramsci, permite dezvăluirea dialecticii materiei, afirmarea cu certitudine a existenței unei dialectici a materiei.

Subliniind specificul filosofiei marxiste, Gramsci scrie semnificativ: « S-a omis că într-o expresie foarte comună [materialismul istoric] trebuie să punem accentul pe al doilea termen: « istoric » și nu pe primul, de origine metafizică. Filosofia praxisului e istorismul absolut, gândirea devenită absolut incorporată în lume și terestră, un umanism absolut al istoriei. În această direcție trebuie explorat filonul noii concepții despre lume »². Fiind îndreptat împotriva reducerii filosofiei marxiste

¹ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Eniaudi, Torino, 1975, vol. II, p. 455.

² A. Gramsci, *Opere alese*, București, Editura politică, 1969, p. 125-126.

la varianta sa materialist naturalistă, textul subliniază originea metafizică a termenului de materialism, asocierea sa indisolubilă cu cel istoric făcându-l să corespundă articulației marxismului. Reține, de asemenea, atenția, evidențierea ideii că filosofia marxistă încorporează, prin intermediul procesului istoric, gândirea în realitate, spre deosebire de multiplele curente materialiste și idealiste care, considerînd-o exterioară existenței, o opun acesteia. Denumirea de « materialism istoric » exprimă singură adecvat, pentru Gramsci, specificitatea filosofiei marxiste, viziunea sa nouă asupra realității și asupra filosofiei.

Expresia de materialism istoric nu desemnează aplicarea materialismului dialectic la societate, așa cum dogmatismul a încetănit termenul în deceniul al patrulea al secolului nostru, schimbîndu-i accepția inițială, ci indică particularitatea filosofiei marxiste de a fi dialectică în temeiul unui nou sistem de referință, cel al practicii sociale, al procesului istoric uman. C. Luporini scrie pe drept cuvînt: « Nu este conciliabilă cu gândirea lui Gramsci o prezentare a marxismului (fie numai și în scopuri didactice) în care materialismul istoric apare . . . ca un caz particular de aplicare a unui « materialism dialectic » general, a cărui « descriere » poate să treacă cu vederea, chiar pentru moment, prezența omului în lume. Este de reținut că aceasta nu este o problemă pur scolastică, ci una de substanță.¹

Interpretarea gramsciană a filosofiei marxiste se sprijină pe descifrarea unor idei din *Sfînta familie* și din *Teze despre Feuerbach*. Astfel el notează: « În pasajul asupra "materialismului francez" în secolul al XVIII-lea (*Sfînta familie*) e destul de bine și de clar arătată geneza filosofiei praxisului: ea e « materialismul », perfecționat prin efortul filosofiei speculative înșuși, și care a fuzionat cu umanismul. E adevărat că, prin aceste perfecționări, din vechiul materialism nu rămîne decît realismul filosofic ».² Pasajul din *Sfînta familie* la care se referă Gramsci este următorul: « Ea [metafizică] va fi învinsă pentru totdeauna de acel materialism care a fost dus la perfecțiune prin activitatea speculației înșuși și care coincide cu *umanismul* »³. Prin materialismul perfecționat de filosofia speculativă, Marx înțelege, așa cum rezultă din *Tezele despre Feuerbach*, noul materialism, cel istoric, care, spre deosebire de cel anterior, include latura activă a realității — monopolizată pînă atunci și interpretată speculativ de spiritualism —, prin încorporarea în cadrul ei a activității umane, a practicii sociale, relevînd rolul transformator al acesteia.

Totodată, trebuie observat că materialismul istoric coincide cu teoria omeniiri socializate, a umanizării societății, în acest sens fiind luat termenul de umanism în textul anterior citat din *Sfînta familie*.

De aceea, se poate afirma că denumirea de către Gramsci a filosofiei marxiste cu apelativul de *filosofie a praxisului* nu a fost determinată de factori istorici circumstanțiali (cenzura fascistă a regimului de închisoare), ci exprimă specificul ei de a se întemeia pe un nou principiu monist, cel al *praxisului*, care este o relație de mediere dialectică între societate și natură, care articulează unitar procesul cognitiv cu cel de transformare a naturii, precum și cu procesul social-politic și cultural, ce participă la producerea de către societate a propriei sale existențe. În fond, praxisul nu este altceva decît ansamblul formelor activității umane, determinate pe fiecare treaptă a istoriei, prin care societatea își autoproduce existența.

Interpretarea gramsciană a filosofiei marxiste este rezultatul unui îndelungat proces de dezvoltare intelectuală, de asimilare a surselor marxismului și totodată de delimitare critică atît de idealismul crocian, cît și de materialismul mecanicist, pozitivist.

¹ Studii gramsciene, Editori Riuniti, Roma, 1969, ed. II, p. 42.

² A. Gramsci, Opere alese, op. cit., p. 62.

³ Marx-Engels, Opere, vol. 2, București, E.S.P.L.P., 1959, p. 149.

Istoricitatea filosofiei

Critica făcută de Gramsci filosofiei lui Croce nu este cîtuși de puțin nihilistă. Astfel, pentru a releva numai un plan al desfășurării sale, ea încorporează spiritul în analiza procesului istoric, a laturilor și momentelor sale, dar respinge reducerea istoriei la conștiință, la ansamblul ideilor. În centrul criticii idealismului crocian este relația dintre concept (spirit) și realitate, unitatea dintre filosofie și istorie, dintre filosofie și politică, este — altfel spus — ceea ce Gramsci denumesc istoricitatea filosofiei.

Gramsci nu-i reproșează nici un moment lui Croce că se ocupă de ceea ce acesta din urmă a numit « istoria etico-politică », ci că o absolutizează, identificînd-o cu procesul istoric în ansamblul lui. « Marxismul va critica, deci, ca înjustă și arbitrară, reducerea istoriei numai la istoria etico-politică, dar nu o va exclude pe aceasta din urmă. »¹

Critica interpretării crociene a relației dintre filosofie și istorie dezvoltă aceeași direcție a gândirii gramsciene. Este relevant cu acest prilej faptul că identitatea dintre filosofie și istorie reprezintă traducerea crociană a unei idei exprimate în *Tezele lui Marx asupra lui Feuerbach* și în lucrarea lui Engels, *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filosofiei clasice germane*, aceea a legăturii necesare dintre filosofie și practica socială. « Ce este în realitate teza crociană despre identitatea dintre filosofie și istorie dacă nu un mod, modul crocian, de a prezenta aceeași problemă pusă de *Glosele la Feuerbach* și confirmată de Engels în lucrarea sa despre Feuerbach? Pentru Engels, « istoria » este practică (experiment, activitate), pentru Croce, « istoria » este un concept speculativ². Astfel, diferența dintre ideea marxistă și traducerea ei crociană este netă, deoarece la Marx și Engels procesul istoric este în mod primordial practica socială, activitatea transformatoare, în timp ce la Croce el devine concept, manifestarea exclusivă a spiritului.

Dacă Benedetto Croce consideră relația dintre filosofie și istorie ca o identitate proprie spiritului, în marxism ea este concepută ca o unitate ce nu anulează distincția lor specifică, faptul că filosofia este numai un moment al istoriei prin posibilitatea ce o conține de a se converti în norme ale acțiunii politice, de a deveni politică, adică activitate transformatoare. În acest sens trebuie înțelese cele două observații pe care le face Gramsci tezei crociene despre identitatea dintre istorie și filosofie, că « ... 1 — ea nu este completă dacă nu ajunge și la identitatea dintre istorie și politică (și va trebui să înțelegem prin politică, politica în curs de realizare, care se realizează ...) și 2 — prin urmare, și la identitatea dintre politică și filosofie. »³

Relația dintre filosofie și istorie — sau, altfel spus, istoricitatea filosofiei — este mediată prin intermediul politicii, a acțiunii prin care filosofia devine operațională sau reală, tînde să schimbe realitatea. Semnificația istoricității unei filosofii, scria Gramsci, constă în aceea că « ... ea indică punctul de trecere « logic » al oricărei concepții despre lume la morala corespunzătoare ei, al oricărei filosofii la noțiunea politică ce depinde de ea. E adică punctul în care concepția despre lume, contemplația, filosofia devin « reale », pentru că ele tind să schimbe lumea, să răstoarne practica »⁴. Aceste rînduri reprezintă explicarea gramsciană a ultimei teze asupra lui Feuerbach, formulată de Marx, aceea că filosofii n-au făcut decît să interpreteze lumea, important este de a o schimba. Ele relevă că o filosofie devine necesar reală în măsura în care ajunge să fie o politică, acționează asupra practicii sociale pentru a o transforma.

¹ A. Gramsci, *Scrisori alese*, București, Editura Univers, 1973, p. 148.

² *Ibidem*, p. 184.

³ A. Gramsci, *Opere alese* op. cit. p. 86.

⁴ A. Gramsci, *Scrisori alese*, op. cit., p. 203 (subl. n. R. F.)

Filosofia marxistă este prima ce conștientizează legătura sa cu practica socială, care se deschide spre istorie ca sursă a propriei sale dezvoltări.

Firește, ar fi greșită concluzia că relația filosofiei cu practica social-istorică anulează continuitatea specifică a dezvoltării sale ca domeniu al culturii; «... dacă este adevărat — scrie Gramsci — că filosofia nu se dezvoltă dintr-o altă filosofie, ci este o rezolvare continuă de probleme pe care le pune evoluția istorică, este de asemenea adevărat că nici un filosof nu poate ignora pe filosofii care l-au precedat, și, dimpotrivă, lucrează de obicei ca și cum filosofia sa ar fi o polemică sau o dezvoltare a filosofilor precedente, a operelor individuale ale filosofilor precedenți!»¹

Istoricitatea filosofiei marxiste desemnează, în al treilea rând, conștientizarea contradicțiilor epocii date, descoperirea lor fiind un principiu al cunoașterii și al acțiunii determinate de ea. De mare profunzime și semnificație este ideea lui Gramsci în această privință. «Într-un anume sens, filosofia praxisului... e o filosofie eliberată (sau care încearcă să se elibereze) de toate elementele ideologice unilaterale și fanatice, este conștiința deplină a contradicțiilor, în care filosoful însuși, individ sau întreg grup social, nu numai că înțelege contradicțiile, dar se constituie el însuși ca element al contradicției, ridică acest element la rangul de principiu de cunoaștere și, ca urmare, de acțiune.»² Reține atenția formularea despre constituirea filosofiei marxiste ca element al contradicțiilor unei epoci, particularitate ce-i permite să fie instrumentul dezvoltării acestora, dar care acționează totodată ca antidot împotriva tentativelor de a sacraliza, de a absolutiza rezultatele unei cunoașteri inerent parțiale și relative. Nerespectării acestui principiu «... i se datorează și faptul că filosofia praxisului tinde să devină o ideologie în sensul rău al cuvântului, adică un sistem dogmatic de adevăruri absolute și eterne...»

Modul în care Gramsci argumentează materialitatea realității, a existenței, este profund semnificativ pentru concepția sa despre filosofia marxistă ca materialism istoric.

Modul nou de a argumenta materialitatea realității, în raport cu materialismul tradițional și cu varianta naturalistă a filosofiei marxiste — asupra căruia vom reveni —, constă în schimbarea sistemului ei de referință. Criteriul opoziției dintre materie și spirit, ce se vrea absolut și anistoric, schișând un tablou imuabil al materialității existenței, este înlocuit cu cel al praxisului social, al istoricității lui.

El este întru totul conform cu viziunea lui Marx, exprimată nu numai în lucrările de tinerețe și în *Ideologia germană*, ci și în *Capitalul*: «Tehnologia dezvoltă atitudinea activă a omului față de natură, procesul nemijlocit de producție al vieții sale, iar prin aceasta și pe cel al raporturilor sale sociale de viață și al reprezentărilor spirituale care rezultă din ele... Slăbiciunile materialismului abstract al științelor naturale, care exclude procesul istoric, rezultă chiar din concepțiile abstracte și ideologice ale purtătorilor săi de cuvânt, atunci când se hazardează dincolo de specificitatea lor.»³ Textul lui Marx este deosebit de clar în stabilirea distincției dintre materialismul istoric și materialismul abstract al științelor naturii, în aceea că primul se fundează pe procesul istoric, pe tehnologia productivă, pentru a evidenția ideea de materialitate, în timp ce ultimul ia în considerare numai descoperirile unora sau altora dintre ramurile de știință. Nivelul practicii productive este pentru materialismul istoric temeiul generalizării gradului de cunoaștere a materialității realității.

C. Luporini, arăta, cu îndreptățire, despre argumentarea lui Gramsci: «Aceasta este poziția integral marxistă; și care... este cea mai riguroasă bază materialistă a

¹ A. Gramsci, *Opere alese*, op. cit., p. 60; (subl. n.)

² A. Gramsci, *Scrieri alese* op. cit.

³ K. Marx, *Capitalul*, vol. I, Editura P.C.R., București, 1947, p. 346.

marxismului . . . Această poziție se referă, prin conținutul ei, la revoluția filosofico-metodologică realizată de Marx și Engels între anii 1843—1846 și care i-a condus la cucerirea « materialismului istoric »¹.

Chiar de la primele sale lucrări de tinerețe, Gramsci a văzut în interpretarea pozitivistă a marxismului, principala și cea mai gravă denaturare a acestuia, datorită estompării originalității lui și hibridării cu materialismul naturalist. Din aceasta a rezultat unilateralizarea filosofiei marxiste, impunerea ei ca o concepție metafizică cu grave manifestări de mecanicism în planul cunoașterii, cu tentă economistă și implicații fataliste în planul acțiunii sociale. *Principalul viciu al variantei pozitvistice a marxismului l-a constituit opunerea determinismului economic, obiectiv, activității oamenilor și, pe această bază, identificarea acțiunii legilor sociale cu a celor naturale, scutindu-se pe impunerea automată, fatală a necesității obiective.*

După ce a format temeiul reformismului Internaționaliei a II-a, interpretarea pozitivistă a recidivat în cadrul nou al Internaționaliei a III-a, provocând inerție, pasivitate și resemnare în fața meandrelor confruntărilor sociale, conducând frecvent la elaborarea unor decizii politice inadecvate.

Particularitățile interpretării pozitvistice a marxismului, Gramsci le vede întruchipate în noua etapă de dezvoltare a mișcării muncitorești, în lucrarea lui N. Buharin, *Teoria materialismului istoric* (manual popular de sociologie marxistă, publicată în anul 1921) ; este probabil că Gramsci a utilizat traducerea franceză a cărții din anul 1927². De aceea, el se va ocupa pe larg de analiza acestei lucrări, critica ei fiind cel de al doilea reper, după cel al criticii crocianismului, a eșafodării liniilor unui Anti-Croce, care jalonează spațiul de mișcare al gândirii gramsciene.

Ca și în cazul filosofiei lui Croce, în care a pus în lumină implicațiile ei politice, inițial revizioniste și ulterior liberal reformiste, critica gramsciană dezvoltă, cum se va vedea, și în cazul cărții lui Buharin, consecințele nocive ale materialismului pozitivist, ale economismului, pentru afirmarea hegemoniei clasei muncitoare în procesul revoluționar, în construirea socialismului în mod special. Ea nu a deslușit unele dintre contribuțiile lui Buharin la modernizarea problematicii materialismului istoric, după cum nu a corelat *Teoria materialismului istoric* cu alte lucrări ale autorului ei sau cu alte preocupări ale lui, fiind îndreptată exclusiv spre relevarea modului în care cartea era manifestarea erorilor materialismului pozitivist și economist.

Critica lui Gramsci la adresa cărții lui Buharin îmbină două mari planuri. Pe primul se analizează ruptura materialismului dialectic de cel istoric, neputința de a sesiza originalitatea filosofiei marxiste ca filosofie a praxisului. Celălalt denunță tratarea economistă a relației dintre structură și suprastructură, prezentarea mecanicistă a determinismului istoric. Textele ce se ocupă de primul plan sînt cuprinse, în cea mai mare parte, în grupajul intitulat *Note critice la o încercare de « Manual popular de sociologie »*, în timp ce ideile referitoare la cel de al doilea plan sînt răspândite în numeroase alte diviziuni ale *Caietelor din închisoare*.

Eroarea fundamentală a cărții lui Buharin, consideră Gramsci, o constituie neînțelegerea originalității unice a filosofiei marxiste, separînd materialismul filosofic de teoria istoriei, ceea ce a avut drept urmare subaprecierea rolului dialecticii în filosofia marxistă, metafizicizarea ei. În acest sens, Gramsci notează, mai întîi, că: « În *Manualul popular* nu e justificată în mod coerent nici măcar premisa implicată în expunere . . . și anume că adevărata filosofie e materialismul filosofic, iar filosofia

¹ C. Luporini, în vol. *Studii gramsciene*, op. cit., p. 457.

² Conform notei din Gramsci, *Il materialismo storico*, Editori Riuniti, Roma, pag. 149.

praxisului e o « pură » sociologie »¹. Considerarea marxismului doar ca sociologie și a materialismului tradițional ca filosofia sa, teză principală a cărții lui Buharin, este punctul de plecare a criticii gramsciene.

Reproșând lucrării, ce se vrea o prezentare a ideilor materialismului istoric, de a nu trata despre dialectică, Gramsci precizează: « Absența unei expuneri a dialecticii poate avea două cauze: prima poate fi că se presupune filosofia praxisului împărțită în două elemente: o teorie a istoriei și a politicii concepută ca sociologie, deci care se constituie după metoda științelor naturii (experimentală în sensul meschin pozitivist), și o filosofie propriu-zisă, care n-ar fi decât materialismul filosofic, sau metafizic, sau mecanicist (vulgar) »².

Această împărțire dihotomică a filosofiei marxiste este criticabilă, deoarece îi răpește caracterul ei inedit, o reduce la dimensiunea unei științe sociale, de tip pozitivist, iar pe de altă parte o altoiește cu o filosofie metafizică și mecanicistă, care nu este un instrument cognitiv adecvat.

Istoricitatea filosofiei marxiste este expresia caracterului ei dialectic. De aceea, arată Gramsci, « Funcția și semnificația dialecticii pot fi înțelese în ceea ce au ele fundamental doar dacă filosofia praxisului e concepută ca o filosofie integrală și originelă, ce deschide o fază nouă în istorie și în dezvoltarea mondială a gândirii, prin faptul că depășește atât idealismul cât și materialismul tradițional, expresii ale vechii societăți (și, depășindu-le, înglobează în ea elementele lor vitale). Dacă filosofia praxisului nu e gândită decât subordonată altei filosofii, nu se poate concepe noua dialectică, în care se realizează și-și găsește expresia tocmai această depășire. »³ Construirea filosofiei marxiste în temeiul practicii sociale, a istoriei, ca manifestare a unității dintre societate și natură, a mobilității și transformării sale permanente, este sursa depășirii materialismului și idealismului tradițional, a mecanicismului și a dialecticii spiritualiste, ca poziții antitetice.

Neînțelegerea istoricității filosofiei marxiste, în accepția arătată în paginile precedente, considerarea ei ca sociologia materialismului naturalist, a condus la instalarea metafizicii în articulațiile sale interne, exprimată, *in mod primordial*, în pretenția de a formula adevăruri extraistorice, în afara timpului și a spațiului, imuabile. Aceasta este semnificația ideii gramsciene că « ... filosofia conținută implicit în « Manualul popular » e un idealism pe dos, în sensul că o serie de concepte și de clasificări empirice, tot atât de abstracte și de antiistorice ca și categoriile speculative, le înlocuiesc pe acestea. »⁴

Delimitarea lui Gramsci de interpretarea pozitivistă a marxismului este pregnantă în modul în care el concepe materia și obiectivitatea realității. Așa cum am mai arătat, spre deosebire de materialismul metafizic, dar și de cel pozitivist, care pleacă de la ideea că materia este un dat exterior, transcendent societății, ce se impune acesteia, Gramsci consideră că materialitatea poate fi demonstrată și conceptul de materie definit numai incluzând societatea ca parte componentă a realității, surprinzând rolul ei de subiect ce acționează asupra celorlalte domenii ale ei. Deosebirea este esențială, deoarece, în primul caz, materia și materialitatea sînt afirmate total în afara mediației dintre om și natură, ceea ce face ca ele să nu fie în fond demonstrabile și să aibe caracterul unor aserțiuni de tip teologic, în timp ce în al doilea caz susținerea conceptelor se bazează pe praxis, ceea ce le face demonstrabile, le imprimă caracter istoric. Conceptele de materie și materialitatea realității se întemeiază pe perma-

¹ A. Gramsci, Opere alese, op. cit., p. 94.

² Ibidem, p. 101.

³ Ibidem, p. 101 (subl. n.)

⁴ Ibidem, p. 103.

nenta intercomunicare între cunoaștere și practica socială de transformare a naturii. În acest sens, Gramsci scrie: « Formularea lui Engels, după care « unitatea lumii constă în materialitatea ei, și aceasta este dovedită . . . printr-o dezvoltare îndelungată și anevoioasă a filosofiei și a științelor naturii » conține, în germene concepția justă, pentru a recurge la istorie și la om ca să demonstreze realitatea obiectivă »¹.

Conceptul de « bloc istoric ». Semnificații anti-dogmatice

Conceptul de bloc istoric reprezintă, în fond, răspunsul pe care Gramsci îl dă problemei, ce și-o pune de la primele sale articole și studii, aceea a relației dintre voința grupurilor sociale, acțiunea lor și determinismul economic, obiectiv. Răspunsul relevă, împotriva materialismului pozitivist și economist, atât unitatea dintre determinismul economic și conștiința umană, în diferitele ei ipostaze, cât și faptul că determinismul social este interior acțiunii umane, și nu o forță ce se impune din afară asupra ei.

Ideea blocului istoric este, totodată, o corectare a erorilor sale din tinerețe, exprimate, printre altele, în studiul *Revoluție împotriva Capitalului*, care subaprecia rolul determinismului economic, obiectiv. Corecția intervine prin recunoașterea faptului că structura economică este un ansamblu de condiții obiective ale acțiunii sociale, că ea este aceea ce conturează problemele cruciale ale practicii sociale, pe care aceasta trebuie să le rezolve, după cum generează și posibilitățile reale ale acțiunii.

Această idee revine în *Caietele din închisoare*, prin citarea predilectă a două propoziții din prefața lui Marx la lucrarea sa *Contribuții la critica economiei politice*. Prima — « Omenirea își pune întotdeauna numai probleme pe care le poate rezolva . . . problema însăși se naște numai acolo unde condițiile materiale ale rezolvării ei există deja sau, cel puțin, sînt în proces de devenire »; cea de a doua propoziție, aceea că nici o formațiune socială nu dispare niciodată înainte de a fi dezvoltat toate forțele de producție pentru care este destul de largă și nu sînt create condițiile materiale ale apariției noilor relații de producție. Comentînd aceste enunțuri, Gramsci nota: « Deabia pe acest teren poate fi eliminată orice urmă de mecanicism și de « miracol » superstițios . . . »² — de mecanicism, deoarece condițiile obiective conturează doar posibilitatea unor transformări sociale, fără a le realiza automat, după cum înaintarea pe calea materializării acestora nu este un « miracol », cum ar fi putut să rezulte din unele formulări gramsciene din tinerețe, ci manifestarea într-un mod sau altul a totalității condițiilor obiective și subiective ale acțiunii.

Totodată, răspunsul lui Gramsci la întrebarea privind relația dintre determinismul economic obiectiv și acțiunea socială, exprimată sintetic în ideea blocului istoric, insistă asupra faptului că structura economică nu poate exista și funcționa fără suprastructurile ei corespunzătoare. Este important de observat, în acest sens, că, pentru Gramsci, suprastructura este formată din totalitatea elementelor ce forțează voința umană, ceea ce se degajă din felul în care el caracterizează praxisul ca « . . . raportul dintre voința umană (suprastructură) și structura economică. »³ Relevînd însemnătatea « momentului cultural » în activitatea practică, unul dintre textele gramsciene arată că « . . . nici un act istoric nu poate fi îndeplinit decît de « omul colectiv », căci el presupune că s-a realizat o unitate « cultural-socială »,

¹ Ibidem, p. 111.

² Ibidem, p. 100.

³ Ibidem, p. 84.

prin care o multitudine de voințe risipite și cu scopuri eterogene se sudează pentru a atinge unul și același scop, pe baza aceleiași concepții despre lume.¹

Interrelația dintre structură și suprastructură se vedește și în faptul că ideologia este o componentă necesară a înfăptuirii de către clasa dominantă a hegemoniei sale, a confruntărilor îndreptate spre schimbarea tipului istoric de hegemonie, a praxisului politic. Ideologiile «... sînt fapte istorice reale, care trebuie să fie combătute și date pe față în natura lor de instrumente de stăpînire, nu din motive de moralitate etc., ci tocmai din motive de luptă politică: pentru a-i face independenți, din punct de vedere intelectual, pe guvernați de guvernanți, pentru a distruge o hegemonie și a crea o alta, ca moment necesar al răsturnării praxisului.»² Astfel, spre deosebire de modalitatea prezentării existenței sociale ca și cînd ea ar fi (sau ar putea fi) independentă de conștiința socială, aceasta din urmă este tratată, cu deplin temei, ca o componentă indisolubilă și obligatorie a existenței societății, a activității umane. Nu poate exista «... economie fără cultură, activitate practică fără inteligență și viceversa...»³, ceea ce apare ca evident dacă se ține seama că mijloacele de producție sînt create pe baza cunoașterii, că ele sînt puse în mișcare numai prin instruirea adecvată a forței de muncă.

Conceptul gramscian al blocului istoric este, prin însăși articularea sa internă, centrul interpretării sale privind existența și determinismul social, fundamentul teoriei sale despre acțiunea revoluționară, despre hegemonie. Linia de forță a conceptului este ideea că o societate istorică fiind interdependența organică dintr-o structură economică, transformarea ei nu este și nu poate fi un produs singular al structurii economice, ci un proces complex de interacțiune între determinismul economic, obiectiv și activitatea claselor subordonate urmărind constituirea unui nou tip istoric de hegemonie, a unui nou bloc social și cultural. Altfel spus, procesul transformator presupune încheierea unui nou bloc istoric, adică a unei alte interdependențe între o nouă structură și noi suprastructuri, ceea ce solicită o largă activitate de conștientizare și omogenizare a voinței claselor ce pot constitui noul bloc social-politic, de cimentare și extindere a lui.

Intelectualitatea în dialectica relației dintre politică și cultură

Gramsci este gînditorul marxist care se ocupă în mod coerent de problema intelectualității, elaborează elementele unei teorii încheiate. Astfel, spre deosebire de criteriul economico-social, al diferențierii intelectualității în funcție de tipul activității pe care o desfășoară, cea cerebral-nervooasă, al locului, deci, în diviziunea socială a muncii, Gramsci introduce un criteriu social-politic, cel al conștientizării, organizării și conducerii claselor ce aspiră la hegemonie și cucerirea puterii. Fără a intra pe larg aici în analiza problemei, trebuie arătat că, pentru Gramsci, criteriul distincției intelectualității în temeiul activității cerebral-nervooase este greșit sau cel puțin insuficient, fiind necesară înlocuirea lui cu cel al poziției acestui grup în ansamblul raporturilor sociale. «Cea mai răspîdită eroare de metodă—scria el—mi se pare aceea de a căuta acest criteriu de distincție în ceea ce e intrinsec activităților intelectuale, și nu ansamblului sistemului de raporturi în care aceste activități (și deci a grupurilor care le personifică) se găsesc în cadrul complexului general al raporturilor sociale» (subl. n.). Argumentul Invocat constă în faptul că «în realitate, muncitorul sau proletarul, de exemplu, nu e caracterizat în mod specific de munca

¹ Ibidem, p. 46.

² A. Gramsci, *Scrieri alese*, op. cit., p. 208.

³ A. Gramsci, *Opere alese*, op. cit. p. 55.

sa manuală sau intelectuală, ci de faptul că această muncă e efectuată în anumite condiții și în cadrul anumitor raporturi sociale . . . »¹

Clasele fundamentale creează în procesul autonomizării lor grupuri de intelectuali care le formează conștiința, le imprimă o voință omogenă, asigură realizarea atribuțiilor de conducere socială și politică ce le revin. Ele constituie intelectuali « organici » ai claselor amintite. « Orice grup social, nascându-se pe terenul originar al unei funcții esențiale în lumea producției economice, își creează împreună cu ea, în mod organic, una sau mai multe pături de intelectuali, care-i dau omogenitate și au conștiința propriei sale funcții nu numai în domeniul economic, dar și în cel social și politic . . . »² (subl. n.). Referindu-se la burghezie, Gramsci precizează: « Dacă nu toți conducătorii de întreprinderi, cel puțin o elită dintre ei trebuie să aibă capacitatea de a organiza societatea în general, în întregul ei organism complex de servicii, până la organismul statal . . . sau trebuie să posede cel puțin capacitatea de a alege « comișii » (funcționari specializați), cărora, să li se încredințeze această activitate de organizare a raporturilor generale externe ale întreprinderii. Se poate observa că intelectuali « organici », pe care și-i creează orice nouă clasă din sinul ei și pe care și-i formează în decursul dezvoltării sale progresive, sînt în cea mai mare parte « specializări » ale aspectelor particulare ale activității primitive a noului tip social căruia i-a dat naștere noua clasă »³

În afara intelectualității organice pe care o generează, fiecare clasă ce aspiră la conducerea politică a societății găsește o intelectualitate formată, componentă a unor structuri anterioare. Aceasta este, după expresia lui Gramsci, *intelectualitatea tradițională*. « Dar oricare grup social « esențial », apărînd în istorie din structura economică precedentă și ca expresie a unei dezvoltări (a acestei structuri), găsește cel puțin în istoria desfășurată pînă atunci unele categorii intelectuale preexistente și care apar chiar ca reprezentante ale unei continuități istorice neîntrerupte în mijlocul celor mai complicate și mai radicale mișcări ale formelor sociale și politice. » În continuare, este relevată o dimensiune caracteristică a vechii intelectualități: « Cum aceste diverse categorii de intelectuali tradiționali resimt, dintr-un « spirit de corp », sentimentul continuității lor istorice neîntrerupte și al « calificării » lor, ei se consideră autonomi și independenți de grupul social dominant. Această autosituare nu rămîne fără consecințe în domeniul ideologic și politic . . . »⁴

În acest fel, pe fiecare treaptă a dezvoltării orînduirilor se pune problema, pentru clasele fundamentale, a contopirii între intelectualitatea lor organică și cea tradițională, asimilarea acesteia prin intermediul partidelor politice.

Rezultă, astfel, că spre deosebire de ideea larg răspîdită de a considera intelectualitatea ca o pătură eterogenă intermediară, situată în capitalism, de pildă, între cele două clase fundamentale, Gramsci o concepe ca fiind compusă din grupuri aparținînd organic sau fiind subordonate acestor clase, îndeosebi celei dominante. Ca parte integrantă a clasei conducătoare, intelectualitatea îndeplinește funcțiile de « . . . organizare a hegemoniei sociale și a dominației statale . . . »⁵, de organizare și dirijare a relațiilor sociale în toată complexitatea lor, de la cele interne întreprinderilor economice la cele proprii societății în ansamblul ei.

În acest context se înscrie teza gramsciană despre partid ca instrument al clasei muncitoare pentru formarea intelectualității sale organice și asimilarea celei tradi-

¹ A. Gramsci, *Opere alese*, op. cit., p. 244.

² *Ibidem*, p. 241.

³ *Ibidem*, p. 242.

⁴ *Ibidem*, p. 242, 243.

⁵ *Ibidem*, p. 248.

ționale. Gramsci arată, astfel, că «... partidul politic nu e altceva decât modul lor propriu (al unor grupuri sociale) de a-și forma categoria lor de intelectuali organici (care se formează astfel și nici nu se pot forma altfel, date fiind caracterele generale și condițiile de formare, de viață și de dezvoltare ale grupului social respectiv) direct în domeniul politic și filosofic, și nicidecum în domeniul tehnicii producției.»¹ Aluzia la condițiile de existență ale proletariatului este mai mult decât transparentă, vădind o reală filiație cu ideea întâlnită la Kautsky și la Lenin.

Ideea gramsciană a partidului revoluționar îl desemnează pe acesta ca organismul formativ al intelectualității organice a clasei muncitoare, adică a acelor « intelectuali politici calificați » ce au menirea să îndeplinească funcția de organizatori și conducători ai clasei, ai dezvoltării sale. Răspunzând obiecției că în partid intră oameni fără formație intelectuală sau cu una redusă, Gramsci subliniază cu deplină îndreptățire: « În partidul politic, elementele unui grup social economic depășesc în dezvoltarea lor istorică acest moment și devin agenți ai activității generale cu caracter național și internațional » (subl. n.), observind, totodată, că în determinarea partidului «... contează funcția sa, care e de conducere și organizare, deci funcția sa educativă, adică intelectuală.»² (subl. n.) Concepția gramsciană despre partidul clasei muncitoare ca organizație formativă a intelectualității sale organice este indosciabilă de funcția sa politică — de conducere și organizare — și de cea educativă, de conștientizare a clasei.

Procesul autonomizării proletariatului, iar ulterior cel al manifestării hegemoniei lui, sînt legate de formarea intelectualității sale, fără de care nu e posibilă obținerea unei *autoconștiințe critice*, adică fără elaborarea unei conștiințe teoretice și conceptuale a clasei, distinctă de « simțul comun ». « Autoconștiința critică, notează Gramsci, înseamnă din punct de vedere istoric și politic crearea unei elite de intelectuali: o masă umană nu se « distinge » și nu devine independentă « prin sine », fără organizare (în sens larg), și nu există organizare fără intelectuali, adică fără organizatori și conducători, adică fără ca aspectul teoretic al legăturii teorie-practică să se distingă în mod concret într-o pătură de persoane « specializate » în elaborarea conceptuală și filosofică.»³ Termenul de elită nu trebuie să inducă în eroare, neavînd nimic comun cu teoria elitistă, deoarece, spre deosebire de aceasta, nu opune intelectualitatea în ansamblul ei proletariatului, ci o consideră în parte ca o componentă organică a lui.

Semnificativ este faptul că partidul ca organism intelectual reprezintă un adevărat laborator al elaborării teoriei, un experimentator al acesteia, al legăturii dintre teorie și practică. Este pusă, astfel, în lumină relația de o deosebită importanță dintre cultură și politică, rolul de prim ordin al culturii asupra acțiunii clasei muncitoare, în trecerea de la stadiul exprimării intereselor ei corporative la cele politice, prin care aspiră la hegemonie, la conducerea societății, la transformarea ei. Conceperea gramsciană a raportului dintre partid și clasa muncitoare, în termenii relației dintre intelectualitate și masă, dezvăluie că trecerea de la dezvoltarea spontană la cea conștientă a proletariatului presupune un proces de intelectualizare a unui detașament al lui și de atragere în orbita acestuia a unor pături tot mai largi ale clasei.

Tratarea gramsciană a partidului pune astfel problema relației dintre politică și cultură în afirmarea hegemoniei claselor în general, a celei muncitoare în mod

¹ Ibidem, p. 250.

² Ibidem, p. 251.

³ Ibidem, p. 31,32.

special. Ea nu implică identificarea între termenii ei, ștergerea diferenței specifice între politică și cultură, cea dintâi nu acaparează zona proprie a culturii, iar aceasta nu se topește în politică. Deschiderea politicii unei clase, cu atât mai mult a uneia subordonate, capacitatea ei de a se afirma în ipostaza unei forțe sociale conducătoare, hegemonice, este legată de orizontul cultural în care se situează. Valorile cultural-ideologice pe care le exprimă potențiază posibilitatea clasei de a-și omogeniza conștiința și voința, în vederea instituirii practice a finalității sale sociale; de a iradia și a o transforma într-o voință națională.

U. Cerroni subliniază în acest sens: « În substanță, Gramsci combate nu atât și nu îndeosebi . . . un divorț între cultură și popor și între intelectuali și politică, cât mai curînd unirea și legătura dintre o cultură nepolitică (nenațională) și o politică neputincioasă să deschidă orizonturi necorporative și tocmai de aceea orizonturi capabile să se soldeze cu o problematică istoric-universală. »¹

Pentru Gramsci, elaborarea unei culturi include două momente fundamentale, la fel de importante; unul este acela al creerii de către exponenții ei individuali a valorilor originale tipice fiecărei ramuri de cultură, iar al doilea este acela al socializării, al difuzării acestor valori și al transformării lor în norme ale acțiunii sociale. « A crea o nouă cultură — scrie marxistul italian — nu înseamnă numai a face în mod individual descoperiri « originale », ci înseamnă totodată, și mai ales, a răspîndi în mod critic adevărurile cunoscute, a le « socializa » și prin aceasta a le face să devină o bază pentru acțiuni vitale, un element de coordonare și de ordine intelectuală și morală. A face ca o masă de oameni să gîndească coerent și în mod unitar realitatea prezentă e un fapt « filosofic » mult mai important și mai « original » decît descoperirea de către un « geniu » filosofic a unui nou adevăr ce rămîne în patrimoniul unor mici grupuri de intelectuali. »² (subl. n.)

Rolul partidului ca intelectualitate organică a clasei constă tocmai în înfăptuirea acestui fel de difuziune socială a culturii în masă, pe care n-o poate îndeplini, în unitate indisolubilă cu un anumit tip de acțiune socială, nici o altă instituție a ei. Dacă în acest caz, cultura asigură orizontul, perspectiva de acțiune a politicii, aceasta constituie instrumentul finalizării unor idei și valori centrale ale culturii.

Concepția gramsciană despre interdependența dintre politică și cultură în marile procese ale istoriei, deschizătoare de noi direcții de dezvoltare, se vedește în analiza limitelor Renașterii italiene, ca fenomen social-politic. Gramsci relevă că Renașterea italiană, ca expresie literară a unei mișcări istorice europene, a fost regresivă, spre deosebire de desfășurarea ei în alte țări, deoarece n-a fost conjugată cu procesul politic al ascensiunii burgheziei, al formării statului național italian, ci s-a rezumat a fi fenomenul cultural al unei aristocrații desprinsă de popor. El subliniază că în Renaștere « există două curente: unul progresist și unul retrograd și că, în ultimă analiză, a triumfat acesta din urmă, după ce fenomenul general ajunsese la splendoarea maximă în secolul XVI (nu ca fapt național și politic, dar ca fapt preocupător cultural, dacă nu chiar exclusiv cultural), ca fenomen al unei aristocrații desprinse de poporul-națiune . . . »³ Gramsci deosebește între Renașterea spontană italiană și Renașterea în sens cultural, scriind: « Renașterea spontană italiană, care începe după anul O mie și înflorește artistic în Toscana, a fost sufocată de Umanism și Renaștere în sens cultural, de renașterea limbii latine ca limbă a intelectualilor împotriva limbii italiene. »⁴ Cu alte cuvinte, procesul

¹ *Politica e storia in Gramsci*, I, Editori Riuniti, Roma, 1977, p. 139.

² A. Gramsci, *Opere alese*, ed. cit., p. 23.

³ A. Gramsci, *Scrisori alese*, Editura Univers, București, 1973, p. 254.

⁴ *Ibidem*, p. 244.

istoric al constituirii Comunelor, care trebuia să ducă la formarea statului centralizat național, a fost blocat de incapacitatea noii clase de a forma o intelectualitate organică, de mișcarea culturală a Renașterii ce a exprimat interesele aristocrației și nu pe acelea ale burgheziei, ale celorlalte păături dominate, ale formării și omogenizării unei voințe istorice naționale. Așa se explică faptul că «... mișcarea, în continuă creștere după anul O mie, dacă a jucat un rol important în Italia în timpul Comunelor, a decăzut tot aici datorită tocmai Umanismului și Renașterii care, în Italia, au fost regresive, în timp ce, în restul Europei, mișcarea generală a culminat cu statele naționale, și apoi cu expansiunea mondială a Spaniei, a Franței, a Angliei, a Portugaliei. Statelor naționale din aceste țări le-a corespuns, în Italia, organizarea statului papal ca Stat absolutist, organizare ce a dezagregat restul Italiei.»¹

Această analiză a Renașterii italiene în centrul căreia este relația dintre intelectualitate (cultură) și politică, direcția ei regresivă imprimată de caracterul aristocrat sau corporatist al intelectualității renascentiste, revine într-o scrisoare a lui Gramsci din 7 septembrie 1931. Referindu-se la stagnarea istorică cu care se soldează decăderea Comunelor medievale, Gramsci notează: «... cauza sau una din cauzele căderii Comunelor medievale, adică a guvernului unei clase economice care n-a știut să-și creeze o categorie proprie de intelectuali pentru a exercita astfel o hegemonie mai degrabă decît o dictatură: intelectualii italieni nu aveau un caracter popular-național, ci cosmopolit, după modelul bisericii, și lui Leonardo îi era indiferent dacă vinde ducelui Valentino planurile fortificațiilor Florenței. Comunele au fost deci un stat sindicalist care n-a reușit să depășească acest stadiu și să devină stat încheiat, așa cum arăta în zadar Machiavelli... De aici rezultă că Renașterea trebuie considerată ca o mișcare reacționară și regresivă în comparație cu dezvoltarea Comunelor etc.»² (subl. n.)

Renașterii italiene, ca mișcare culturală, Gramsci îi opune Reforma protestantă cu deschiderea ei intelectuală, culturală, spre păturile populare ale epocii, în care reușește să împlinte noile valori sociale și spirituale, să genereze o nouă conștiință și voință socială. Reforma a fost opera unei clase care a putut și a reușit să-și creeze o intelectualitate organică, ce a început să acționeze pentru înfăptuirea hegemoniei sale sociale, pentru realizarea în jurul ei a unui consens național, pregătind astfel ascensiunea sa spre dominația statală.

Această paranteză despre interpretarea gramsciană a Renașterii permite o înțelegere mai profundă a ideii lui Gramsci despre rolul socializării marxismului de către partidul clasei muncitoare ca o adevărată reformă intelectuală și morală, care generează o autentică mișcare de masă, capabilă să se ridice la ipostaza de protagonist al istoriei, al transformării ei. Ideea este, printre altele, exprimată în comparația după care «... marxismul, cu marea lui mișcare de masă, a reprezentat și reprezintă un proces istoric asemănător Reformei, în contrast cu liberalismul care reproduce o Renaștere restrînsă la cîteva grupuri intelectuale...»³

Concepînd partidul ca un «gînditor colectiv», Gramsci nu numai că nu contestă creativitatea filosofului individual, ci o presupune ca o premisă indispensabilă a elaborării unei doctrine colective, care poate întruni acest atribut, adică poate deveni ideologie, normă de acțiune socială, numai prin intermediul unui partid. El notează semnificativ, în această privință: «... nici aceste elite nu se pot constitui și dezvolta fără ca în interiorul lor să nu se stabilească o ierarhie a autorității

¹ Ibidem, p. 240.

² A. Gramsci, *Scrisori din închisoare*, ESPLP, București, 1955, p. 172, 17

³ A. Gramsci, *Scrisori alese*, ed. cit., p. 193.

și a competenței intelectuale, o ierarhie care poate să culmineze cu un mare filosof individual, dacă acesta este capabil să re trăiască în mod concret exigențele întregii comunități ideologice, să înțeleagă că ea nu poate să aibă agerimea unei mișcări proprii unui creier individual și, în consecință, să elaboreze sub aspect formal doctrina colectivă în modul cel mai adaptat și mai adecvat felului de gândire al unui gânditor colectiv.»¹ (subl. n.)

Se poate afirma, astfel, că interpretarea gramsciană nu are nimic de a face cu prezența imixtiunii politice a partidului ca organism al ei, în creația culturală, că, dimpotrivă, ea implică respectarea particularităților actului creator în fiecare componentă a culturii. Rolul partidului ca organism colectiv este concentrat nu în domeniul creativității filosofiei, a teoriei, ci, îndeosebi, în acela al difuzării acesteia, al socializării ei — ceea ce nu poate exclude nici contribuții majore în elaborarea unor idei politice, — fără de care nici o teză teoretică, oricât de originală și adecvată situației istorice, nu determină consecințe culturale de masă, schimbări în acțiunea clasei, în practica socială.

De aceea, este nejustificat punctul de vedere al lui F. Claudin care, recunoscând originalitatea unor idei gramsciene despre partid, afirmă, totuși, că pentru Gramsci «partidul comunist este unicul deținător al adevărului marxist...»² Structura antidogmatică a gândirii gramsciene, dialectică și istoricistă, recuză hotărât o asemenea aserțiune. În fapt, Gramsci consideră partidul nu ca unicul deținător al adevărului, ci doar ca instrument al materializării lui, al transformării în temelul lui a practicii sociale. Pentru el, adevărul nu este expresia voinței politice, ci a demonstrației raționale și critice, care ia în considerare toate faptele și argumentele din sfera obiectivului cercetat, inclusiv a acelora contrarii ipotezei ce ghidează investigația. Afirmția lui Claudin este infirmată categoric de un text gramscian lipsit de orice echivoc, care răspunde la întrebarea privind drepturile științei, eventualitatea limitării lor, precizând: «Pare necesar ca munca de descoperire a adevărurilor noi și a unor formulări mai bune, mai coerente și mai clare ale adevărurilor înseși să fie lăsată la libera inițiativă a fiecărui savant, chiar dacă ei pun în discuție mereu aceleași principii ce par cele mai esențiale.»³

¹ A. Gramsci, *Opere alese*, ed. cit., p. 37.

² M. Azacurate, F. Claudin, *L'Europe de l'Atlantique a l'Oural*, Maspero, 1979, p. 97.

³ A. Gramsci, *Opere alese*, ed. cit., p. 38.

BERTOLT BRECHT



DINCOLO DE
ȘI ÎNSPRE
EUROPA

**«...cât de multe flori sălbatice cresc
pe bătrînul continent civilizat»**

EUROPA DISTANȚATĂ

sau

Cît de epic este teatrul istoriei europene

Jurnal al perioadei 1938—1955, al unui «întretimp» refractar epitetelor, dar saturat de contradicții și conflicte, de acțiune și reacțiune, paralizant pentru Stefan Zweig sau Ernst Toller, distrugător pentru Kurt Tucholsky sau Walter Benjamin, devastator pentru atîtea conștiințe obediente, dar incitant pentru dialecticianul Bertolt Brecht, *Jurnalul de lucru* s-a constituit în reportaj și cronică.

Iar «cronicile trebuie să cuprindă material faptic, adică să fie realiste»¹. Material faptic adunat de Brecht pe un itinerar al spaimei, din Danemarca pînă în Statele Unite, sperînd încă în Suedia și Finlanda, pentru ca apoi, în tranzit, prin Uniunea Sovietică, să părăsească Europa. Dar Europa va deveni «personajul» central al *Jurnalului*, față de care are o atitudine similară celei adoptate față de «omul-personaj» al pieselor sale de teatru: «Nu trebuie să pornim de la el, ci să venim înspre el. Asta înseamnă că nu trebuie să mă situez, pur și simplu, în locul lui, ci în fața lui, reprezentîndu-ne astfel pe noi toți (...)»². Pentru Brecht personajul nu există decît dacă «se transformă, deci dacă este în dezacord cu sine însuși»³. Aceste transformări ale Europei le urmărește Brecht cu luciditate și pasiune. El denumise domeniul circumscriind atitudinea în relațiile dintre personaje — domeniul «gestic»; același «gestus» va forma obiectul analizei dialectice a relațiilor între state.

«(...) Abia pornind de la totalul faptic circumscriș, poate să ajungă la chipul definitiv al personajului, în care se împletesc toate trăsăturile singulare ale acestuia. Și dacă a făcut totul spre a se minuna de contradicțiile din diversele atitudini, știind că va avea și el de provocat uimire în rîndul publicului său, subiectul ca întreg îi permite asamblarea a tot ce este contradictoriu (...)»⁴.

Consecvent în metodă, o aplică și în notațiile sale. Cel care «distanțase» Europa încă în pîlea «Un Om = Un Om» și care europenizează un imaginar Siciuan, va refuza pînă în pragul catastrofei distanțarea geografică. El mărturisește a se fi supus unui adevărat antrenament marxist al intelectului, pentru a nu se lăsa subjugat nu numai de pesimism, dar nici de pasagerie stări «elegiace», pentru el «neproductive».

Adept fervent al uneia din posibilele definiri ale civilizației drept «cultură în acțiune», autorul *Jurnalului de lucru* își raportează obstinat considerațiile teoretice «în status nascendi» la cultura și civilizația europeană, în opoziție cu cea americană:

¹ B. Brecht, «Probleme ale teatrului generate de noul conținut», în *Scriseri despre teatru*, Buc. Univers, 1977, p. 190

² B. Brecht, «Micul Organon despre teatru» în *Op. cit.* p. 227

³ B. Brecht, *Ibidem*

⁴ B. Brecht, *Op. cit.* p. 238

« (...) mai rămâne tradiția, care pare a fi necesară, și materialul artistic trebuie să conțină ceva, care să poată fi răsturnat. În afară de frumusețea unui decor al lui neher mai există și amintirea a ceea ce el nu făcea, așa devenea vizibil 'noul'. »¹ Aici va și căuta spirite înrudite, pentru care « furtuna barbară, ce a dislocat lumea » să fie transformată « într-o vijelie a muzelor care să adune asemenea cioburi. »² Același « spațiu mental » — Europa — îi va furniza, prin intermediul metodei sale de « distanțare », istoricizările necesare nu numai pieselor de teatru, dar și deslușirii evenimentelor contemporane. « Afacerile domnului Iuliu Cezar » sînt cercetate nu doar pentru actualizarea unui personaj, ci și pentru a descoperi metodele — devenite clasice — de « camuflare ideologică » a caracterului economic al războaielor, față de care ultimul își relevă « un straniu caracter epic ». Mascarea ideologică asigurată cu atîta asiduitate de intelectualii ce « își închiriază intelectul », denumiți de Brecht « tui » (termen derivat din inițialele tellekt-uell-in), devine inoperantă în cazul unui « război ce deschide lumii ochii asupra ei înșiși ».

« Marea durere » a lui Brecht rămîne însă Germania. Notățiile sale apreciază din ce în ce mai realist etapele deteriorării situației internaționale și ceea ce numește — parafrazăndu-l pe Engels — « continuitatea fatală a mizeriei germane. » A scris despre « teatralitatea fascismului », dar *Jurnalul de lucru* conține o « teorie a fascismului », pe care o dorea o adevărată « critică », în sensul acordat conceptului de către filozofia clasică germană, deci o meditație asupra rădăcinilor adînci și asupra întregului nex causal, ce l-a putut nu numai declanșa, ci pune în « vigoare », chiar dacă numai pentru un timp istoricește scurt. Teoria sa îl detașează atît de grupul Școlii Sociologice de la Frankfurt, cît și de cel format în jurul lui Thomas Mann. Brecht n-a considerat fascismul, și îndeosebi nazismul, un fenomen singular, explicabil prin sine însuși, ci ca parte, respectiv aspect al procesului de autodistrugere a societății burgheze, al doilea război mondial fiind doar o reîterare a primului, efect al distrugătorului principiu internațional de concurență. Regimul hitlerist se dovedește doar consecvent în urmărirea unor țeluri comune întregului sistem capitalist. Catastrofa burgheziei franceze se datorează tocmai inconsecvenței :

« (...) militarii ar fi trebuit să se intereseze în city, cum se obține majoritatea acțiunilor (controlul) în concerne și în general cum se menține cursul banilor, prin ce sforțări se poate pune mîna pe monopoluri. »³

El studiază fenomenul « neutralizării » contradicțiilor interne ale popoarelor, care, deși nu dispar nici o clipă, sînt « anesteziate » prin intermediul propagandei și a unor aparente « socializări » ale vieții publice.

În jurnal se refuză teoria autonomiei politice a mișcărilor naziste, ca și a excepționalității demoniace a lui Hitler, deci nu un tragic accident al istoriei, nu o situație limită a condiției umane, ci o limită a sistemului economic burghez. Iar « tuismul » își « serbează cele mai mari triumfuri în al treilea reich ». ⁴

Nazismul este pentru Brecht un amalgam al radicalizării capitalismului cu acel idealism german, de mult irațional, ce desconsideră realitățile economice și politice.

Situat la polul opus al teoriei psihologizante despre « tipul fascist », promovată de Horkheimer și Adorno, ca și a celei despre « vina colectivă » a poporului german, al cărei adept a fost un timp și Thomas Mann, Brecht definește fascismul drept « o formă de guvernămînt, cu ajutorul căreia un popor poate fi atît de puternic subjugat, încît să fie folosit în subjugarea altul popor. »⁵

^{1/2/3/4} Brecht: « Arbeitsjournal », Suhrkamp, 1973, notații din 18. 6. 42 (p. 470) 24. 6. 40 (p. 117), 8. 6. 40 (p. 98)

⁵ Brecht: Op. cit., notație din 28. 6. 42, p. 475

lar lupta dintre democrațiile occidentale și fascism este lupta dintre două sisteme distincte, dar nu fundamental diferite, luptă purtată în interiorul sistemului ce le cuprinde, cel al capitalismului imperialist. Din această convingere izvorăște și neîncrederea în tendințele moralizatoare ale procesului de la Nürnberg, pe care îl va defini prin formula «contrarevoluția își înghite propriii copii».

«Personajul» la care Brecht revine de mai multe ori în jurnal este Hitler, reprezentant al micii burghezii, și asemenea ei, «obiect al politicii marii burghezii». Această duplicitate îi conferă «bufoneria» lui Hitler. Concepția brechtiană despre «teatralitatea fascismului» demonstrează că în politică, mica burghezie «joacă» numai un rol (termen folosit în sens de «acting» și «gambling», deci de interpretare a unui rol prescris și totodată de joc de noroc), ceea ce e valabil și pentru Hitler. Contradicția personajului: «clasa cea mai lipsită de perspectivă — mica burghezie — instalată dictatorial în cea mai lipsită de perspectivă situație a capitalismului.»¹

Datorită acestei integrări a fascismului în sistemul capitalismului imperialist, Brecht va rămâne cel puțin sceptic când va auzi de puciul militar din 20 Iulie 1944. Imaginea prin care el «vizualizează această contradicție: Hitler nu este mîna marii burghezii, ci «pumnul ei. (...) pumnul are o oarecare independență, industria își obține imperialismul, dar trebuie să îl ia, cum îl primește, pe cel hitlerist.»²

«(...) patologicul (la Hitler — n.n.) aparține absolut clasei. neurastenia lui Hitler este neurastenia funcționarului de poștă, țelul este în mod forțat ideologie pură, proastă mitologie, un țel ireal. Bestia, foarte bolnavă, foarte periculoasă, foarte puternică, apreciază iute detaliile, se exprimă cel mai viclean atunci când se exprimă încilcit, acționează în salturi, bolnăvicios, 'intuitiv', produce în permanență virtuți, nascute din necesități, renumitele 'atacuri' sînt doar contra-atacuri la cele ale dușmanului, 'anticipate'»³.

Dispariției personajului Hitler de pe scena istoriei, Brecht nu îi acordă nici un spațiu în economia *Jurnalului*, va reveni însă mereu la «textul piesei» în care acesta și-a interpretat rolul, text ce continua să fie «la rampă», doar cu mici modificări de replici. *Jurnalul* atrage atenția asupra pericolului revanșismului în ambele tabere; acum când orașele europene «s-au populat din nou cu oameni», el crede din nou în șansa OMULUI de a deveni «bun», dar se și teme de tot ce ar putea să curme această poate ultimă ocazie.

Metoda abordată l-a apropiat pe Brecht de concluziile dialecticienilor August Thalheimer, Fritz Sternberg, Walter Benjamin sau Karl Korsch. Dar — marxist consecvent — analizele sale capătă și un caracter prospectiv, valabilitatea unor prefigurări «incomodînd» și astăzi.

A aplicat la întocmirea *Jurnalului* ceea ce cerea și pieselor sale, «asamblarea a tot ceea ce este contradictoriu, fiind vorba de un material faptic circumscris», astfel încît, asemenea dramaturgiei sale, «(...) subiectul are un sens anume, adică satisface numai unele interese din multe posibile.»¹ Spre acest sens converg notațiile disparate, adesea contradictorii, adnotări în goana timpului și a evenimentelor, tributare informației de moment și a subiectivismului. Stilul nervos, eliptic, grafierea fără majuscule, ca și încercarea de a fixa pentru un «mai tîrziu» benefic planuri și proiecte, subliniază caracterul de lucru al acestui Jurnal: «cîci a notat totul, spre a se minuna de contradicțiile din diversele atitudini, știind că va avea și el de provocat uimire în rîndurile publicului său.»²

MARGARETE VEGH

¹ Brecht: Op. cit., notație din 28. 2. 42, p. 350 — 381

² Brecht: «Probleme ale teatrului generate de noul conținut» în Op. cit., p. 238

³ Ibidem





GETA BRĂTESCU

Iconografie brechtiană

Compoziții în hirtie colorată, tempera și tus

Mutter Courage I, 1976, 154/140 cm ►

◄ Mutter Courage, detaliu de prede!ă

Muta, 1976, 100/75 cm ►►



BERTOLT BRECHT

JURNAL DE LUCRU

1938—1955

Danemarca

20.7.38 până la 15.3.39

5.10.38

despre valoarea literară: ce fel de GIDE, cu a cărei frumoasă carte despre bucuriile pămînteşti în raniţă, mărşăluieşte frontul popular francez ! cum e cel de pe noptieră, cu care nu mărşăluieşte ! şi HASEK : marea sa carte se micşorează oră de oră, prin ocuparea zonelor v de către armata hitleristă. (...)

7.10.38

dispariţia cehoslovaciei remarcabilă prin procedură, de ex. se mai vorbeşte despre ea ca şi cum ar fi rămas aceeaşi, ca urmare unele acţiuni ajung să surprindă. s-a înţeles că trebuie să cedeze cîte ceva germaniei, dar acum ea cedează mai mult, de fapt totul tuturor şi pe deasupra evreii şi emigranţii. se uită că înfrîngerea a adus alte forţe de clasă la putere şi că statul a devenit astfel cu totul altă persoană juridică, nu mai poţi vorbi despre cehoslovacia ! punctul de plecare ? anglia nu putea duce un război pe care să-l cîştige aliatul rus, aliatul rus nu putea duce un război, pe care să-l cîştige generalii ruşi, franţa nu putea duce un război, pe care să-l cîştigat frontul popular. şi niciuna dintre ele nu putea pierde un război, fireşte.

19.2.39

emigraţia doarme, dar agitat. iată cîteva din coşmaruri : lui hitler s-ar putea totuşi să nu i se termine mărunţişul, s-ar putea să nu fie ales un papă potrivit, churchill ar putea să se lase păgubaş. căluţul pe care se mizează cel mai mult, favoritul, este « dorinţa de pace a poporului german ». chamberlain care nutreşte acelaşi vis, cel puţin se înarmează zdravăn (pentru orice eventualitate). există acum în germania într-adevăr o teamă de război, ceea ce însă pentru regim nu reprezintă decît un aspect psihic nefundamentat, înlăturabil prin propagandă, deţinîndu-se motivaţii şi atitudini serioase. studiile mele pentru CAESAR mi-au revelat cît de uşor puteau fi purtaţi plebeii romani, rapid pauperizaţi, în războaie de cucerire, iar munci-

torimea? a înghițit multe pentru înlăturarea șomajului. de nu va fi război, va fi șomaj, va spune regimul (pe drept). ceea ce îi dă acest aer de inteligență, văd asta ca un vechi cercetător al tuismului, este faptul că acest regim reprezintă consecvent capitalismul tirziu, parînd, face o politică într-adevăr consecventă, de aici și această « siguranță de somnambul »? critica lui hitler la adresa social-democrației și a frankfurtismului (în ultima sa cuvîntare) este excelentă. fără să schimbe producția prostănacii voiau să schimbe consumul ! ridică apoi o uriașă industrie raționalizată într-o țară fără putere politică și promovează o politică de pace. iar hitler e acum consecvent: granițele peste care nu pot trece mărfurile, sînt trecute de tancuri, care sînt tot mărfuri (la fel și forța de muncă ce le deservește). dezorientare la tui.

Suedia

23.4.39 pînă la 19.3.40

24.4.39

călătorie la stockholm, datorită iminenței războiului. obținut viza prin comitetul social-democrat suedez (branting, ström etc.) în vederea unei prelungiri la teatrul studentesc din stockholm. țara nr. 3. (...)

1.9.39

dimineața, ora 8.45. germanii avertizează toți neutralii de a nu survola teritoriul polonez. hitler către wehrmacht. intercalat: muzică melancolică a marșurilor cu care militariștii germani își inaugurează măcelurile.

aseară un englez, de pe frontul britanic, ofițer, desigur, a adresat o cuvîntare soldatului german de pe frontul războiului mondial. finalul: « căci altfel îi vom învăța pe stăpînitorii germaniei să se poarte onest și cumsecade cu popoarele vecine. noapte bună ! »

apoi jazz. la nemți marșuri. (...)

3.9.39

abia seara am început să bănuim înspăimîntătorul adevăr. la radio comunicatele engleze despre ședința parlamentului. un spectacol înfricoșător, ce-i drept doar actul întîi, cel mai blajin. guvernul german vrea războiul, poporul german nu. guvernele francez și englez nu vor războiul, poporul francez și cel englez îl vor pentru a-l opri pe hitler.

5.9.39 (marți)

fantomatic acest război, care nu este. în presa suedeză niciun cuvînt despre faptul că în occident nu s-a tras un foc. patru bombe ale unor bombardiere britanice pe wilhelmshaven, conform unor comunicate germane, bombardat după « necunoscutul plan » esbjerg. iar un vapor englez de pasageri torpilat la vest de hebride ! deasupra germaniei nu s-au aruncat decît manifeste. și de pretutindeni sosesc declarații de neutralitate, care par a-l izola pe hitler, în realitate nu izolează decît războiul său de nimicire a poloniei. celălalt gangster stă la capătul opus al axei și face pe neutralul, « pentru a nu mări războiul ». război care este mic de tot. căci și războiul polonez nu constă decît în invadarea germanilor, polonia nu luptă deloc. totul se pregătește de conferință. hitler cucerește suficient pentru a reveni la revenidicările sale.

7.9.39

cîțiva încep să intuiască un război ciudat, statul major francez afirmă că a luat contact cu dușmanul în zona saarbrücken. germanii dezminț asemenea povești de groază. englezii aruncă manifeste, cu această ocazie violează neutralitatea olandei. dar nu se trage nici un foc. mussolini tace. dar cum să crezi în trădare, cînd nu se întrevede încă nici un preț de vînzare? germanii afirmă tot mai hotărît că poartă tratative militare cu rușii. stupizenia aceasta se colportează, cu plăcere bineînțeles.

între-adevăr însă tratatul germano-rus limpezește puțin lucrurile. este vorba de un război între state imperialiste.

germania instigator și cotropitor: un capitalism agresiv împotriva unuia defensiv. puterile centrale au nevoie de război pentru a cucerii, cele occidentale pentru a-și apăra cuceririle. există exact atîta barbarie cît este necesară pentru a menține niște stări barbare. participarea URSS-ului ar fi posibilă numai alături de puterile occidentale, ar însemna însă mai mult « politică de stat », ar semăna mai mult cu o cădere a partidelor social-democratice în războiul mondial, iar participarea la conflictele capitaliste ar însemna mai mult « politică de forță », decît evitarea lor. mi se pare că lozincile se îmbunătățesc. laburiștii englezi au deja « cu chamberlain » dar nu « pentru chamberlain », germanii pot avea « împotriva lui hitler, dar nu pentru chamberlain » etc. iar URSS-ul poate aștepta pînă vor exista popoare și nu numai guverne cu care să încheie alianțe. își asumă ce-i drept un mare risc. posibila unificare generală a statelor capitaliste devine astfel și mai posibilă.

(...) războiul își relevă un straniu caracter epic, cum s-ar zice învață lumea despre sine, îi ține un seminar, citește un text pentru care tunurile și bombele nu constituie decît completarea. războiul își descoperă fără jenă mobilurile economice, recurgînd la mijloace economice. la cucerirea unei piețe de desfăcere răspunde prin blocadă, la înarmare prin refuzul materiei prime. camuflarea ideologică a devenit atît de străvezie, încît mai degrabă scoate și mai mult în relief adevăratele procedee. spre deosebire de primul război mondial, cînd clasele încheiaseră un armistițiu în favoarea războiului național, acum războaiele naționale se opresc datorită luptei de clasă. războiul este într-adevăr « meaningless ».

Finlanda

17.4.40 pînă la 13.7.41

cocteau afirmă că ideea camuflării tancurilor ar fi pornit de la picasso, care, înainte de războiul mondial, ar fi propus-o unui ministru francez de război, pentru a-i face pe soldați invizibili. cocteau se mai întreabă dacă nu cumva sălbăticiii se pictează mai puțin pentru a fi înspăimîntători și mai mult pentru a fi invizibili. e un gînd bun. ceva devine invizibil prin distrugerea formei sale, înlocuirea ei cu o formă neașteptată, deci nu invizibil ci sărindu-ți în ochi, dar sub altă înfățișare. nemții mărșăluiesc spre paris.

24.6.40

la HAGAR OLSSON, critic de artă. ea îmi arată într-o revistă franceză de artă GUERNICA a lui PICASSO (toate fazele). mă impresionează puternic și îmi propun să fac odată ceva în această direcție. este într-adevăr expresia artistică a unui timp, ai cărui astronomi tălmăcesc lumea prin imaginea unei explozii de grenadă. furtună barbară, care a dislocat lumea, vijelie a muzelor, care a adunat asemenea cioburi ! interesante efecte de distanțare, în timp ce forma este clasicistă.

28.6.40

căderea franței, căderea unui imperiu mondial în trei săptămîni. spiritul defensiv e cel care distruge apărarea. franța a căzut în linia maginot. acest hotel cu cinci etaje săpate în pămînt, ce expresie a capitalismului rentier francez ! struțul s-a ascuns cinci etaje adînc în pămînt. linia maginot a împiedicat instruirea armatei franceze și a deschis granițele belgiene și olandeze cu eficiența unui dig de pămînt. iar acolo erau asigurați de o linie maginot din hîrtie : liga națiunilor, adîncă de cinci etaje, cu instalație de apă caldă. anglia a încercat să rezolve prin blocadă. dar pentru asta ar fi trebuit o insulă !

29.6.40

un imperiu mondial s-a prăbușit, iar al doilea se clatină din temelii de cînd am început ultima variantă, cea finlandeză, la OMUL CEL BUN DIN SICILIAN. am început piesa la berlin, am lucrat la ea în danemarca și suedia. mi-a dat mai multă bătaie de cap decît oricare altă piesă. mă despart foarte greu de ea. e o piesă care ar trebui complet terminată, ceea ce nu e. se încălzește, și de la consulatul american nici un răspuns pentru vize. deocamdată mai știu ce rută este posibilă și cam cît ar costa. deasupra europeii planează spectrul unei imense foamete. aici se termină cafeaua, zahărul se împuținează, țigăretele (pentru mine mijloc de producție) devin inabordabile. totul și toate arată puterea în creștere a celui de-al treilea reich.

30.6.40

infernală această supremație a noii arme (whatever happens, we have got the maxim gun and they have not, se spunea odată), a monopolurilor de stat de tip nou, care înlătură clică vechilor politicieni consumați. uluitoare dialectica momentului actual. războiul lent îl produce pe cel rapid, (la fel ca cel static pe cel mobil). dar cum modifică acest ritm totul ! nici nu e vorba numai de un blitzkrieg la germani, ci și de o înarmare fulger. cîtă forță își trage acest ritm din încălcarea tuturor convențiilor ! alături de cele mai moderne arme ale aerului vapoare cu turiști, karl may îl completează pe clauswitz. tancurile găsesc benzina în spatele frontului inamic, la benzinăriile de la orice margine de drum, parașutiștii vin în chip de preoți și rechiziționează mașinile particulare.

1.7.40

lumea se modifică acum oră de oră. îmi amintesc cum treptat au început să dispară tot mai multe. la început mai existau ziare germane în austria, cehoslovacia, elveția, ținutul saar. au sucombat unul după altul, n-au mai apărut, a rămas radioul, dar într-o zi a tăcut viena, în altă zi praga. varșovia s-a auzit ceva mai mult apoi a tăcut și varșovia, iar copenhaga și oslo au transmis numai emisiuni germane. acum nu mai e parisul. din democrațiile occidentale nu a mai rămas decît londra. pentru cît timp ? steff și cu mine aveam de privit mereu alte hărți, întîi cea a poloniei, apoi a scandinaviei, după aceea olanda, belgia, franța. acum e desfășurată anglia.

6.7.40

mulți prevăd acum o victorie a fascismului german și prin el o victorie generală a fascismului în europa (cel puțin), deci o epocă de mare stabilitate. bineînțeles puțin probabil. un echilibru nu s-ar putea instaura decît dacă ar exista o supremație tocmai a germaniei, iar dacă s-ar ajunge la așa ceva, unele elemente constitutive ale fascismului german mai degrabă ar dispărea. întîmplările din franța sînt caracteristice. în germania noul a venit ca o răsturnare, în franța vine ca o prăbușire. « planifi-

area » rămîne o măsură de urgență, fără vreun scop productiv. pétain este pur și simplu un guvernator înăscut. țara nici măcar nu iese din război. armata și flota sînt pierdute, dar industria continuă să lucreze pentru război, acum însă pentru dușman.

aceste nopți senine sînt foarte frumoase. m-am trezit către ora trei din cauza muștelor și am ieșit. cîntau cocoșii, dar nu fusese întuneric. și mie îmi place atît de mult să mă ușurez în aer liber. în mod ciudat nu mi-e niciodată gîndul la lucru la o astfel de oră, nu e un timp de lucru.

8.7.40

poți să înțelegi de ce oamenii de aici își iubesc peisajele. sînt atît de bogate și manifestă atîtea variații, apele bogate în pește și frumos împădurite ținuturi cu mirsele lor de poame și mesteceni, aceste veri interminabile care năvălesc peste nopți, după ierni interminabile, o căldură toridă după un ger puternic. și cum dispare iarna ziua, așa dispare vara noptea. apoi aerul este atît de tare, încît aproape că el singur te satură. și ce muzică umple acest cer senin ! vîntul bate aproape necentenit și întîlnind plante, ierburi, grîu, tufșuri și păduri, se naște un zumzet ușor și crescînd, pe care abia îl mai sezezi, dar care e mereu prezent.

10.8.40

cercul de fier se strînge în jurul angliei. avionul, această armă nouă, se dovedește cu atît mai înspăimîntător de nouă, cu cît fusese întrebuițată deja în ultimul război. iar omul, care constatare că nu mai există insule, pare a-și forța intrarea în legiunea marilor bărbați, necontribuind astfel însă la prestigiul ei. victoria va hotărî acest lucru, deși nu din lipsă de grandoare va putea eventual să o rateze. noțiunea de mărime este definită de efect. este mare cel care face pămîntul să înflorească, dar și cel care îi poate provoca răni. ce spirite nemernic subalterne i le pot însă provoca . . . desigur obțin astfel un mare sprijin. mărginirea devine atunci concentrare, neajutorarea artă de a atrage talente, furtul renumelui lor devine putere de a le stăvili, obsesia devine energie, fanatismul consecvență, predispoziția de a încălca toate regulile jocului eliberare de convenții, pofta de a ucide devine hotărîre, lupta pentru putere devine lupta pentru idee etc. etc.

19.8.40

pentru moment nu pot să scriu decît aceste epigrame, octave, iar acum numai catrene. pe CAESAR nu îl reiau pentru că am de terminat OMUL CEL BUN. dacă deschid spre variație LA CUMPĂRAT DE ALAMĂ, am impresia că un nor de praf năvălește spre mine. cum poți să-ți imaginezi că așa ceva va mai căpăta odată un sens ? iată o întrebare retorică. ar trebui să îmi pot imagina. și nu e vorba de victoriile de moment ale lui hitler, ci numai și numai de izolarea mea în ceea ce privește producția. dimineața cînd ascult știrile, citind VIAȚA LUI JOHNSON de boswell și trăgînd cu ochiul la peisajul cu mesteceni, ceață și rîu, atunci această stranie zi nu începe cu un ton fals, ci fără nici un ton. aceasta este *între timp*. (. . .)

7.9.40

GOETHE a cîștigat mai mult de la timpul său decît SCHILLER. el urmărea eliberarea particulară, nu cea politică, nu eliberarea colectivului ci a individului. iată de ce în ideologic îl vedem pe schiller mai încărcat de actualitate.

10.9.40

este douăsprezece și douăzeci. tocmai l-am ascultat pe crainicul de la radio londra. stă în adăpostul antiaerian, bombardierele germane sînt din nou deasupra « capi-

talei lumii.» focul mistuitor din urma bombardamentelor de ieri și alaltăieri încă nu a fost stins, dar este aproape pretutindeni «under control». deasupra unui magazin din city, distrus, proprietarul ar fi pus azi dimineață inscripția «întemeiat în 1628, încă în funcțiune». și slums-urile de la docuri sînt în flăcări.

16.9.40

ar fi neîncăput de greu să redau starea de spirit cu care urmăresc la radio și în proastele ziare finlandezo-suedeze, bătaia pentru anglia, scriind pe urmă la PUN-TILA. acest fenomen spiritual explică de fapt că asemenea războaie pot exista și se mai produc totuși opere literare. punctula nu mă interesează aproape de loc, războiul mă interesează total, despre punctula pot scrie aproape totul, despre război nimic. nu mă refer numai la «nu am nevoie», ci într-adevăr la «nu pot». este interesant, cît de departe este situată literatura, ca praxis, de centrele evenimentelor decisive.

11.12.40

dunărea înghețată. sonde românești în flăcări. america se gîndește la credite. balcanul se izolează. spania încheie tratate cu SUA și anglia. franța refuză pacea.

20.01.41

în continuare dificil de apreciat situația. germania a creat o uriașă bază pentru blocadă și invazie, și-a îmbogățit sursele de alimentare prin ocupații, și-a întărit armata. nu se știe însă dacă are suficient combustibil pentru operațiuni de anvergură mai mare și pentru concurența în mărirea potențialului de luptă. liniile de comunicație s-au lungit imens de mult. italia este o rană deschisă, deoarece poziția geografică îi este nefavorabilă, iar industria se pare că lucrează slab. franța a ieșit din război, dar nu de tot, căci flota și coloniile i-au rămas relativ intacte. regimul se bazează pe armata germană. anglia și-a adus empire-ul în război și a legat SUA de ea. războiul îl poartă în linie conservatoare. ieșirea din luptă a armatei franceze răpește angliei inițiativa față de o germanie eventual învinsă. nu mai are o armată continentală. pericolul invaziei a rămas în continuare la fel de mare. înarmarea STATELOR UNITE avansează foarte încet, între timp avansează distrugerea industriei engleze. URSS-ul s-a ținut pînă acum în afara conflagrației și are timp să se înarmeze împotriva învingătorului, se pare că unirea tuturor forțelor beligerante împotriva-i este în continuare apreciată drept cel mai mare pericol, iar după război puterea învingătorului va rămîne înjumătățită. URSS blochează forțe foarte importante ale beligeranților, obligînd la acțiuni ciudat de nepractice, scumpe și făcute pe jumătate. (churchill: «hitler nu poate trimite împotriva noastră decît atîtea avioane, cite îi permite îngrijorarea sa față de URSS»). probabil de aceea a renunțat la invazie, după căderea franței. balcanul este închis, și anglia trebuie să țină anumite teritorii sub ocupație puternică, să renunțe la colaborarea turciei, să lase armata siriei în rezervă etc., dat fiind că URSS pare a considera toate guvernele dușmane, iar toate guvernele sînt încă foarte puternice și nu ar avea voie să se alieze încă.

9.4.41

din nou lumea își ține respirația. armata germană rulează spre saloniki cu întreaga viteză permisă de mașini. era de așteptat ca luptele să dureze luni de zile, au durat numai zile. acolo era așteptată armata wavel, nimic, ca și cum armata germană ar fi fost singura capabilă să se miște. ea este cea care formează și domină cubul de bătălie, cel care a înlocuit cîmpul de bătălie. concurența cu armatele uzate pare o luptă dintre o furcă de tors și jenny. curajul pierde în fața abilității de a conduce

mașinile, perseverența în fața punctualității, statornicia în fața hărniciei. strategia a devenit chirurgie. o țară dușmană este « deschisă », după ce a fost anesteziată, apoi e tamponată, dezinfectată, cusută etc. totul cu calm.

13.4.41

deasupra noastră stau niște austrieci. sînt îngroziți cît de repede a căzut saloniki. acolo sînt înfrînte armatele lor, spun ei. e limpede, o victorie a lui hitler ar inaugura o eră a călcîiului de fier. se pune însă întrebarea dacă burghezia are puterea de a-i acorda fazei capitalismului monopolist întreaga sa expresie politică? ceva este lămurit: această fază duce la răsturnări mari — lichidarea micilor națiuni, a pieței libere a forței de muncă, sistarea democrației formale, controlul producției) fără renunțarea la profit) etc. — dar desigur această epocă poate fi scurtă. va fi scurtă? privit prin prisma istoriei aici mai trebuie să aibă loc o « fight », mai sînt resurse. noua formă de organizare ca și noua armă anunță o epocă. e posibilă victoria unui sistem asupra celuilalt, ceea ce ar putea într-adevăr inaugura o eră. dorința de distrugere reciprocă a celor două sisteme cuprinde însă voința de conservare a acelui sistem, care le cuprinde pe amîndouă — paralizînd astfel sistemul mai vechi, contribuind de asemenea la o eră nouă, căci inhibă o distrugere, ce ar merge prea departe.

13.7.41

în decembrie 40 ni s-a comunicat din stockholm că vizele mexicane de imigrare au fost aprobate pentru mine, pentru heli și copii. grete¹ nu a primit aprobarea. telegrame și memorii au rămas fără ecou, iar nouă ni s-a transmis din SUA să plecăm, căci noul guvern mexican ar putea anula vizele de la o zi la alta. am cerut deci vizele americane, pentru grete una turistică, fiindcă ea nu putea trece de vizita medicală necesară unei vize de imigrare. situația din finlandia a devenit curînd amenințătoare. am obținut vizele noastre americane de imigrare pe 2 mai 41, iar prietenii finlandezi au insistat să plecăm cît mai repede. în țară apăruseră tot mai multe divizii motorizate germane, helsinki era plin de « călători » germani, creștea tensiunea între germania și URSS. în sfîrșit pe 12 mai grete a obținut, ca secretară a lui heli, o viză turistică pentru america. am plecat pe data de 13, iar pe 15 eram la leningrad. la moscova, grete, care se extenuase la graniță pentru manuscrise, numai ea vorbea rusește, s-a prăbușit. hrana săracioasă din finlandia (carne aproape de loc, grăsimi puține, legume de loc, fructe de loc), agitația și spaima, în special teama, că ea ar putea fi cauza, dacă noi toți nu am pleca, apoi călătoria, o epuizaseră complet. din cei 6 lobi ai plămînilui nu mai lucrau decît 5. a fost internată într-un spital. cînd după lupte grele am obținut în sfîrșit biletele noastre pentru un vapor suedez, am vrut să le schimb pentru altul, mai tîrziu mi s-a spus, însă, că nu e posibil. dar mi s-a promis, că pentru grete, dacă se va restabili, se va putea desigur procura un bilet de vapor. drumul fiindu-i astfel deschis (viza și biletele asigurate) era destul de liniștită și dornică să-și revină, pentru a rezista la această călătorie lungă. i-am lăsat manuscrise și de toate. a bănuir cît de gravă era starea ei, dar dădeam vina pe inima ei, și ca mă credeam. pe 30.5. am plecat la vladivostok. opinia generală este că URSS va mai beneficia de un răstimp de pace, dar că intrarea americanilor în război este iminentă. expresul siberian face 10 zile dela moscova la vladivostok. schimbăm zilnic telegrame. « pe 1.6: 31 mai noaptea mă simt așa și așa. pe 1. în timpul zilei mi-a fost rău. salutări grete și maria. » maria e maria grăsshöhner. pe

¹ Grete este Margarete Steffin, colaboratoare și prietenă a lui Brecht.

4.6.41 dimineata la ora 9 — moare. la ora 8 a mai primit telegrama mea, după care e foarte liniștită. eu mă aflu dincolo de baical, la 10 seara. micul nostru interpret mongol îmi traduce telegrama. pe 13 iunie pornim spre SUA pe « annie johnson ». după o escală de 5 zile la manila, sosim la 21 iulie la san pedro. textul telegramei din 4.6. (tradus cuvînt cu cuvînt de interpret) notat la ulan ude:

« 8 dimineata grete primit telegrama dv. a citit-o liniștită. la 9 dimineata a murit. alături de dv. cu salutări vă strîngem mîna, FADEIEV? APLETIN » (...)

America

21.7.41 pînă la 5.11.47

mă simt ca smuls din epocă, aici e un tahiti în chip de metropolă, tocmai privesc spre o grădină cu gazon, boschete înflorite roșu, un palmier și scaune albe de grădină, o voce de bărbat cîntă un cîntec sentimental, acompaniat la pian — nu e radioul. ei au aici natură și deoarece totul este atît de artificial, chiar un mai puternic atașament față de ea, care este distanțată. din casa lui dieterle privește spre fernando-valley, un șir nesfîrșit de mașini, strălucitor iluminate, یرumpe în natură, aflî însă că tot ce este verde a fost smuls prin irigații pustiului. ricie puțin și va răzbate deșertul, nu plăti apa și nimic nu mai înflorește.

15.000 de kilometri de-a curmezișul europei, unde-i diametrul cel mai lung, zi și noapte un sîngeros măcel, care ne hotărăște soarta ; slab ecou pe piața artei.

5.10.41

conflictul de interese, în politica externă, ale diferitelor pături din franța și anglia a devenit în ultimele decenii mult mai acut . aceste țări abia de mai luptă ca națiuni. banca franței a trecut de la tories englezi la industriașii din ruhr-ul german (în plin război), alături de germani au putut învinge mai ușor poporul francez. istoria va boteza acest război « the wrong war ».

21.10.41

the wrong war continuă, măcelul capetelor lui ianus. cu fiecare săptămînă războiul se prelungește cu o lună. de viitor nu se mai ocupă decît astrologii. în vila lui lang stau oameni maturi, fugari, și-l ascultă pe un tip gras (fost romancier la berliner illustrierte) ca și cum ar fi astrologul curții engleze, dezvăluind drept cauză a victoriilor lui hitler în franța, constelațiile din mai 40. se supără rău de tot dacă obiectezi că tancurile și avioanele lui hitler ar fi fost probabil și în aprilie sau iunie mai puternice.

27.12.41

vine homolka și jucăm șah. îi povestesc despre GALILEI și e ca și cum mi-aș aminti de un teatru din vremuri străvechi, dispărut în mod straniu de pe un continent scufundat și el. aici nu e vorba decît de vînzarea divertismentelor nocturne.(...)

21.1.42

ciudat, în clima asta nu pot respira. aerul nu are nici un miros, dimineata e ca și seara, în casă și în grădină. și nu există nici un anotimp. oriunde mă aflu, aveam obiceiul de a mă apleca pe fereastră și a trage adînc aer în piept ; aici am renunțat. nu găsești nici fum, nici mireasma ierbii. plantele îmi amintesc de crengile pe care, copil, le băgam în nisip, după zece minute frunzele atîrnau veștede. dintr-o clipă într-alta te aștepți să se oprească irigarea și atunci ? uneori, în special în mașină

Spațiul franco-german și expozițiile europene

Arta începutului de secol XX, un argument de bază în afirmarea spiritului european, se află acum — și nu e un paradox — în curs de redescoperire. Este un proces de stăruitoare examene, iscusite săpături arheologice în pulberea prejudecăților, omisiunilor, uneori și a erorilor, care a reușit să acopere scoarțele încă fragile ale unei cărți de căpății pentru cultura umanității moderne. În centrul acestor cercetări, nu odată dramatice în demersul lor, și care prin aderențele în adâncimea existențială a lucrurilor, depășesc cadrul strictului domeniu al istoriei artelor, stă, așa cum au putut-o dovedi în ultimii ani mai multe expoziții de amploare, reconfundarea spațiilor de acțiune artistică în Europa. Pe curenți și orientări mai întii — deci încă operînd cu instrumente metodologice tradiționale sau în orice caz experimentate — astfel expozițiile consacrate *Jugendstil*-ului, simbolismului, expresionismului, futurismului, neo-obiectivității; pe grupaje cronologice, apoi, cea mai spectaculoasă și convingătoare dintre ele fiind expoziția «Tendințe ale anilor '20», organizată de Consiliul Europei în Berlinul de Vest în 1977; în sfîrșit, derivate din chiar acele sugestii cronologice, expozițiile organizate pe coordonate spiritual-geografice, aici situîndu-se seria Centrului Pompidou din Paris, cu expozițiile *Paris-Berlin* și *Paris-Moscova*, toate s-au conturat ca momente revelatoare. Privirea retrospectivă, la distanță a peste 80 de ani, asupra dialecticii curențelor de avangardă, modifică, în imaginea lor esențială, interpretările care au fost date acelor curenți și mișcări la scurtă vreme după intrarea lor în circuitul cultural european pe ansamblu, și pînă în primul deceniu după încheierea celui de-al doilea război mondial. În primul rînd se confirmă faptul că, după gotic, baroc și romantism, arta începutului de secol XX a încarnat cu strălucire conștiința europeană, contribuind la definirea și dezvoltarea ei. Mai mult încă decît atît, prin legăturile care au putut fi stabilite tocmai cu goticul, barocul și romantismul, legături pe care artiștii înșiși le invocă nu odată — i-am menționat aici pe E.L.Kirchner și pe Braque cu revendicarea descendenței și afinităților gotice, precum și pe criticul și colecționarul Wilhelm Uhde, care sezea la cubiști, la Picasso în special, prezența unui «gotic extatic, apăsător, trist», iar la Braque un «gotic echilibrat, romanizat, reintronat în orizontalitate, redevenit pămîntean» — mișcările primei revoluții artistice de anvergură nu se mai prezintă în demersurile lor fundamentale ca o ruptură, ci indică o autentică deși uneori secretă continuitate în istorie. Unul din efectele cele mai interesante ale acestui adevăr a fost capacitatea lui de a fi activ și în sens invers printr-o acțiune care scoate din ce în ce mai mult în evidență și extensia extra estetică a culturii artistice europene de la Evul Mediu încoace. Nu numai mișcările de avangardă au fost altceva decît «momente stilistice» — și în acest sens afirmațiile lui Braque sînt categoric-simbolice: «Cubismul devenea un stil. Adică exact contrariul a ceea ce am vrut noi» —, dar faptul că diversitatea experiențelor artistice moderne nu poate fi înțeleasă numai prin operațiunile analizei stilistice, a dus la transformarea însăși a conceptului de stil. Apoi, de aici, printr-un transfer în

istorie, a rezultat extinderea conceptului de stil înțeleș în aplicarea lui la gotic și baroc, ca o experiență modernă. Robert Musil va vorbi despre un « eu gotic » al omului de cultură european în secolul XX. Edgar Papu va acredita termenul de « baroc ca formă de existență » : René Hocke va impulsiona o întreagă metodologie a cercetării istoriografice de cultură, pornind de la studiul manierismului ca experiență existențială europeană. Toate aceste cercetări și altele de acest gen, autoritar și judicios schițate încă din deceniul 20 de Max Dvóřak, depășind înțelegerea artei numai ca « viață a formelor », ca o dialectică a stilurilor, au contribuit la regăsirea sensului veritabil al mișcărilor artistice europene de la începutul secolului. Ele au stimulat integrarea logic-istorică și teoretică a realităților care, treptat, după încheierea celui de-al doilea război mondial, readuceau în Europa operele de artă, în special pe cele provenind din zonele de cultură germană, opere risipite sau ascunse pe parcursul anilor de stăpânire nazistă. Lipsa, în cursul deceniului 30, din expoziții, muzee și cu puține excepții, din întreaga viață artistică europeană, a artei din anumitele zone, dar și din a altora, care au stat temporar, până în 1944, sub imperiul și influența rigorilor fasciste, a avut ca urmare acele interpretări unilaterale, axate pe ireductibile tipologizări opunând, din prea puțină cunoaștere a realităților artistice europene pe ansamblu, creația franceză și de « sursă franceză » tuturor celorlalte, socotite mai puțin valoroase. De aici, eroarea, postulată ca fertilă, a mers inevitabil mai departe, reducând din însăși substanța prețioasă în fapt atât de diversă a spiritului « Școlii din Paris », în ceea ce nu corespundea schemei virtuților unei occidentalități presupusă a fi dominată prioritar de raționalitate și purtând la fel de prioritar, privilegiul însemnelor civilizației și culturii. Este de reținut în acest sens o observație premonitoare a lui Stendhal, care era convins că « pînă în 1900 », Europa va avea grijă să includă în tezaurul ei cultural permanent « Dalmatia » și alte țări din sud-estul european, pentru a asigura, spunea el, « echilibrul și forța » unei prezențe europene, gîndită pe ansamblu. Era, dacă lăsăm la o parte opiniile cercurilor de specialiști, una din cele mai timpurii recunoașteri în gîndirea modernă, a realităților culturale europene cu capacitate integratoare, altele decît cele occidentale, prioritar franceze.

Lacunele provenite din interpretările elaborate pe baza unei acumulări incomplete de fapte, sînt în curs de înlăturare; în fapt n-au mai rămas decît urmele cîtorva prejudecăți. Sunetul unui « mea culpa » regenerator a străbătut glasul expozițiilor de recaptare a tuturor energiilor europene. Rînd pe rînd ies la iveală adevăruri uitate ale istoriei de artă recente. Iată Parisul începutului de secol, în care au acționat nu numai acei artiști străini, care, locuind acolo, au devenit apoi iluștri reprezentanți ai multinaționalei Școli din Paris, ci și mulți alții care s-au întors apoi în țările lor sau au plecat în altă parte, nu fără a fi intervenit în destinul vieții artistice franceze. Pe planul strict al faptelor, revine în amintire rolul, la Paris, în ambianța Café-ului du Dôme, al criticului german Wilhelm Uhde, primul soț al Soniei Terk (mai târziu Delaunay), posesorul unei bogate colecții de pictură cubistă franceză și opere ale lui Douanier Rousseau, la a cărei descoperire contribuise; deasemeni, încă și mai iradiant, rolul lui Kahnweiler, legat de cercurile literare franceze, prieten cu Apollinaire și Max Jacob și a cărei colecție și galerie, prin celebre contracte cu Derain, Vlaminck, Juan Gris și alții, ajungeau să fie un centru al avangardei franceze, selectată și concentrată de un german la Paris. Tot astfel, un deceniu mai târziu, tot un negustor de artă și colecționar german, Alfred Flechtheim se va face promotorul artei franceze în Germania. Dar la Café du Dôme, contactele între artiștii francezi și germani erau și directe. Magnetul acestor contacte era Matisse. Admiratorii lui principali se numeau Hans Purrmann și Alfred Weisgerber, lor adăugîndu-li-se, cu rezerva caracteristică firii sale sculptorul, Lehm-

bruck, ale cărui legături cu Brâncuși sînt binecunoscute. Grupul din jurul lui Matisse avea să se reîntîlnească între 1908 și 1910 la München (unde la acea dată se afla stabilit și pictorul român Lascăr Vorel, prieten apropiat al lui Weisgerber). Cercurile artistice și expozițiile pariziene sînt frecventate de: Paul Westheim, criticul care va fi în anii următori unul din promotorii studiului artei moderne într-o viziune critică de ansamblu și nu pe baza unor clișee tipologizante; de scriitorul, istoricul și criticul Carl Einstein; de Alfred Brummer, negustorul de artă al cărui nume se leagă de expozițiile lui Brâncuși; de Herwarth Walden, dintre toți cel mai activ, mai inventiv și mai dăruit în intuiții fericite privind liniile de forță ale cîmpului artei europene în perioada 1910—1917. În acest interval de timp în care, cu toată prezența la Paris a unor artiști germani și din alte țări ale Europei centrale și de răsărit, operele lor erau încă puțin cunoscute și expuse, marele merit de a fi extins și unificat formele de colaborare între artiștii europeni, avangardiști de naționalități diferite, i-a revenit tocmai lui Herwarth Walden, prin activitatea lui la galerie și revista « Sturm », atît la Berlin cît și la München. Guillaume Apollinaire o recunoaște în 1914, atunci cînd scria, în « Paris-Journal », că « în ceea ce privește arta franceză, lumina ne vine în mod hotărît din Germania. Nu trece zi în care să nu se deschidă la Berlin, München, Düsseldorf ori Köln, vreo nouă expoziție a unui artist francez. La galerie berlineză « Sturm » pot fi văzuți în momentul de față Albert Gleizes, Jean Metzinger, Duchamp-Villon și Jacques Villon ». Momentul reprezenta însă o etapă deja înaintată, de vreme ce în 1913 cuprinzătorul « Prim Salon de toamnă berlinez », deschis de Herwarth Walden, includea numele europene cele mai cunoscute sau în curs de afirmare, între invitați aflîndu-se și Brâncuși. Această expoziție, definitorie pentru elucidarea interferențelor, a bazelor conceptuale și iconografice comune între expresionism, cubism, futurism, și a altor formulări derivate din ele, cum ar fi rayonismul, orfismul și constructivismul timpuriu, a fost ea însăși încununarea unor numeroase eforturi parțiale, în cadrul cărora au expus cei doi Delaunay, Derain, Kupka, Picasso, Hans Arp, Artur Segal, Archipenko — pentru a nu cita decît cîteva nume; s-au organizat retrospective ale lui Van Gogh, Cézanne, al căror ecou dobîndește un caracter revelator prin aspectele multilaterale ale asimilării valorilor pătrunse adînc în teritoriul iconografic și al repertoriului de simboluri folosite ulterior de artiștii germani și est-europeni. Artă lui Munch și prelungirile ei ecouri constituie la fel un capitol al istoriei receptivității europene; acestui capitol i se va adăuga, mai tîrziu, și revenirea ecurilor picturii lui Böcklin, active, după cum o arată suficiente mărturii ale unor artiști și critici români încă de la finele veacului trecut și începutul veacului nostru, în cultura artistică românească. Dacă Werner Hoffmann considera, încă în 1957 ca « padres » ai artei moderne doar pe cei « Patru »: Seurat, Gauguin, Van Gogh și Cézanne — ceea ce nu-l împiedica să accepte realitatea puternică a atîtor valori europene altele decît cele ale culturii franceze, sau din ambianța franceză — astăzi apare cu certitudine că impulsurile înnoitoare ale problematicii artistice europene au pornit din mai multe surse. Este în orice caz o concluzie asupra experiențelor trăite de acea etapă care, deși dominată încă aproape exclusiv de pictură, sculptură și grafică, deci de « arta de șevalet », reprezintă totuși o primă sinteză, a artei moderne simbolizată expresiv de conținutul și orientarea « Primului salon de toamnă berlinez din 1913 », a cărui concepție rezultă și mai limpede din confruntarea lui cu Salonul parizian al Independenților din 1911. Se desprind ca trăsături ale acestei sinteze, cîteva direcții de evoluție, pe linia cărora se vor dezvolta ceea ce Werner Hoffmann numea, pe bună dreptate, « fundamentele artei moderne », retroactiv detectabile și într-o serie de momente de profundă intuiție prospectivă, cum au fost de pildă formulările teoretice ale lui Signac și Seurat. Aceste direcții priveau:

mai întâi experiența naturii care, de la simbolism încoace pierdea ceva din ingenuitatea ei și își concentra forțele pornind — programatic sau nu — de la poziția față de experiența tehnicii, aceasta la rândul ei decisivă pentru o serie de căutări în domeniul artistic: ale futurismului, și constructivismului în special. Apoi experiența istoriei care luase, încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, formele unei rapide, organice și originale asimilări de valori europene și extraeuropene, înțelese, în deosebi în anii primului deceniu al secolului nostru, ca izvoare de energie biopsihică și de înțelepciune existențială; experiența științei; experiența filozofiei, pe ambele ei descendențe: post kantiană și materialist-dialectică.

Făcînd un salt considerabil de la contemplarea naturii ca simbol și enigmă, la trăirea naturii pînă la identificarea cu forțele ei interioare, pictura începutului de secol european își definește un prim program, cu multiple ramificații, sintetizabile în polaritatea Matisse — Kirchner. Paralela aceasta, nu odată interferentă, așa cum a putut-o dovedi revelatoarea expoziție retrospectivă din 1980, de la München, Köln și Zürich dedicată centenarului lui Kirchner, expoziție care l-a proiectat pe acest artist printre marile figuri ale secolului, scoate în evidență câteva puncte comune, repere de gînd și sensibilitate modernă europeană, în problema experiențelor naturii, încorporate în contactul fertil cu alte culturi, metamorfozate însă prin esențiale corecturi: interesul specific pentru ritm, ca încarnare a mișcării materiei, însoțită prin simplificare factor principal al unei « abstractizări concrete », cea pe care Kirchner o va denumi « hieroglifă », subliniind prin acest termen rolul expresiv și activ al scrierii. La Kirchner, ideea funcționează în același sens ca și la Matisse, doar cu un alt potențial afectiv al punctului de plecare. Aceste preocupări, care fac de altfel parte din substanța cea mai intimă a fondului conceptual al expresionismului, vor putea fi regăsite și în a doua lui etapă, în momentul « Cavalerului albastru », definisabil cu adevărat abia în întîlnirea dintre expresionism, cubism și futurism, prin felul lor — înrudit — de a aborda problematica mișcării, a luminii, a ritmului și a abstractizării în artele vizuale. Că apartenența la expresionism, în acel centru de iradiere artistică, teoretică și practică al « Cavalerului albastru » luase caracterul unei subsumări de la sine înțelese la concepțiile generale ale mișcării — și de proveniențe naționale felurite — o dovedește integrarea lui Picasso și aprecierea lui ca expresionist. Afirmția este a lui Franz Marc, într-un studiu publicat în 1912 în almanahul « Der blaue Reiter », (Cavalerul albastru) care vede în Greco, Cézanne și Picasso pe cei trei mari precursori ai expresivității în pictură. Dar și Herwarth Walden receptează cubismul și futurismul în primul rînd ca forme ale expresionismului, le cuprinde ca atare în programele și comentariile expozițiilor « Sturm »-ului. La aceeași concepție aderaseră și alți deținători de galerii: între ei Goltz, a cărui galerie mîuncheneză, profilată în principal pe expresionism — (avea să fie promotoarea picturii lui Erich Heckel) găzduia în 1913 o expoziție de grafică cubistă. Același Goltz avea să prezinte în 1916, o expoziție a românului Lascăr Vorel, care va expune împreună cu Erich Heckel, seria de guașe expresionist-cubiste — azi în majoritate la Muzeul din Piatra-Neamț — prevestind, în factura iconografică și spiritul lor vizionar caustic, etapa următoare, a post-expresionismului lui George Grosz. Ideea că expresionismul nu a însemnat mai mult decît unul din curente epocii, predominant practic în țările germanice de unde ar fi și izvorît, ci că, dimpotrivă el reprezintă o stare de spirit sintetizînd cercetările și aspirațiile fundamentale din arta epocii, a fost categoric formulată și în afara cercurilor artistice de specialitate. Astfel un personaj al lui Robert Musil spune în « Der Mann ohne Eigenschaften »: « dacă aduni laolaltă ideile care s-au succedat înlocuindu-se una pe cealaltă în acea societate (este vorba de societatea europeană a perioadei imediat premergătoare primului război mondial n.r.) dai

atunci, în ceea ce privește problemele artistice, de concepția abstractă, non-obiectuală, aspirând către valorile perene și general valabile, care, pe vremea aceea, sub denumirea de expresionism, se depărta cu dispreț de « platele priviri către exterior » a căror relatare fidelă, în mod incomprehensibil, trecuse totuși, cu o generație. Înainte, drept viziune revoluționară. »

Elementul abstract la care se referă Musil este conceptualismul artei moderne, cel mai direct sezibil tocmai în căile ei specifice de a tălmăci experiența naturii. Ideia ritmului « extras din natură » este însă numai una din căi — generatoare de forță abstractizantă. O cale care la rândul ei are numeroase cărări adiacente: o declară Kandinsky, spunând: « Natura este pătrunsă de o ritmică, prin ea însăși atât de diversă încât nu poate fi limitată. Se cuvine ca arta s-o imite în acest sens pentru a se limpezi pînă la aceeași desăvîrșire și a se ridica la înfățișările unor armonii derivate din multiplicitate ». Într-adevăr varietatea pe plan european a propunerilor și experimentărilor artistice este atât de mare, deși pornind de la o problematică în mod evident cu numeroase elemente comune, încît însuși conceptul de pluralism a devenit încă din primii ani ai secolului unul din instrumentele definirii

ALEXEI JAWLENSKY: Maturitate, 1912





NOLDE: Peisaj

unei culturi europene moderne. Prezența acestui concept este strâns legată de dialectica ideii de « acțiune », de « faptă », a cărei proiectare în artă nu are numai un caracter pragmatic, ci și puternice implicații de ordin teoretic, decisive pentru arii întregi ale avangardei artistice europene și concepția ei asupra rolului artei și artistului în societate. Circulația gând-faptă de esență, goetheeană, deși nu este direct invocată, susține în parte edificiul conceptual al « activismului » și dinamismului caracteristice nu numai expresionismului dar și tuturor celorlalte formulări derivate din el, după cum și conceptualismul activ al lui Leonardo susținea acelaș edificiu, cu autoritatea unei ascendențe esențial europene. Regăsim aceste nume în mărturii ale artiștilor începutului de secol, și în care ei ni se înfățișează azi mult mai puțin iconoclaști decât voiau să pară. Brutal și concis, formula și Nietzsche o versiune europeană modernă a vechiului « cunoaște-te pe tine însuși », în recomandarea « cunoaște-te pe tine însuși prin acțiune și nu prin contemplație ». Spiritul faustic păstra la Nietzsche ceva din seninătatea organizată a lui Goethe, și urca pe treptele infinitului într-o manieră totuși disciplinată,

cu alternanțe luterane între exces și rigoare ; pentru Nietzsche problema și dramele voracității materiale, culturale, spirituale, așa cum vor apărea de pildă în activismul lui Balzac, nu se puneau. Încărcat de îndoieli și spaime la Kierkegaard, care variantelor posibilului », gustul pentru acțiune purta cu el o religie a faptei în stare să forțeze posibilul. Fiecare faptă este instantaneul fragil, care, pentru o clipă, reușește să învingă tentația alternativelor amănunțite ale posibilului ; pentru a lăsa alterate sursele ei adânci, adică locul unde ezitarea între alternative nu mai este ca cea a lui Herwarth Walden își găsește justificări la un punct acut al logicii istoriei. El deschide perspectivele practic culturale ale realităților pluralismului artistic european și atenuează drama anxietății de a selecta și a opta. (ale cărei ecouri le vom mai întâlni și în anii 20, în emoționante mărturisiri, de pildă din jurnalul lui Her-

DERAIN: Peisaj





HENRI MATISSE: Nud, 1907

mann Hesse: « Mîna ar trebui să aibă douăzeci de degete și ziua o sută de ore. O voi zei ai Indiei cu zece și douăzeci de brațe ! Cît sînteți de adevărați » !). Walden oferea șanse egale tuturor formelor de expresie europeană care se vor transforma, așa cum avea să spună El Lissitzky « din viziuni asupra universului în realități ale universului ». Cu sprijinul lui Walden, arta modernă a cîștigat o importanță extensivă în real, în lumea valorilor multidirecționate. Datorită expozițiilor și publicisticii lui Walden, arta țărilor est-europene a pătruns din nou cu forțe catalizatoare în ansamblul culturii europene. Artă acestor țări a însemnat pentru a doua oară o cale de revelare a civilizației bizantine și balcanice în cultura occidentală, a dezvoltat un nou interes pentru istoria și spiritualitatea acestor zone, a adus un aflux de idei și energii fertile, îndeosebi în domeniul peisagisticii și al experienței naturii. Deja celebra expoziție de grafică de la München din 1912 (adevărat preluu al Salonului de toamnă din 1913) cu cele 315 lucrări desene și gravuri de expresioniști ai etapei de la Brücke, de cubiști francezi, de supremațiști ruși, de elvețieni, de austrieci, cehi, români, maghiari, schițase un inventar al talentelor europene, pe criteriul înruderii spirituale, și putuse confirma faptul că pluralismul activ al gândirii artistice europene moderne a operat de la începuturile ei cu un concept al avangardei mai larg decît a fost ulterior și destul de lungă vreme înțeles de critica de artă. În studiul introductiv la catalogul mai sus citatei expoziții vest berlineze organizate de Consiliul Europei în 1977, Stephan Waetzold scria: « O privire generală asupra mișcării artelor plastice în Europa perioadei dinaintea primului război mondial, ar ajunge să fie pe cît de incompletă pe atît de falsă, dacă am voi să ne oprim numai asupra acelor tendințe, socotindu-le revoluționare, care au dus la imaginea abstractă și la constructivism. Impresionismul continuă, ca și simbo-

lismul, să trăiască. În marea expoziție din 1912 de la Köln, Munch obține o sală specială, de onoare». Și Waetzold adaugă: «Confruntarea cu natura și psihicul uman pe noi căi și folosirea unor noi mijloace de expresie își urmează mai departe intensiv calea, ba chiar acționează asupra tendințelor expresive și constructive.». Iar în concluzia acestor observații, introducerea catalogului subliniază faptul că «O cezură epocală a avut loc în istoria artei cu multă vreme înaintea primului război mondial și anume sub forma unui fenomen european care depășea, îmbrățișându-le, contribuțiile fiecărei națiuni în parte». Această înțelegere, de larg orizont și foarte nuanțată a conceptului de pluralism artistic a fost bine demonstrată de respectiva expoziție, prin capitolul, cu totul inedit din punctul de vedere al concepției expoziționale, intitulat «O nouă realitate — suprarealismul și neo-obiectivitatea» și care examina capacitatea artei moderne de a problematiza prin elementul iconografic. Deși cu lacune — de pildă, din cauze independente de voința organizatorilor, lipseau exemplele din arta românească, numeroase, care, prin Petrașcu, Pallady, Vasile Popescu, Istvan Nagy, Theodorescu-Sion, Micaela Eleutheriade, Lola

EL. L. KIRCHNER: Cap de femeie, 1915.
Desen, creion și cretă neagră pe hîrtie galbenă



Schmieder-Roth (elevă, în Berlinul anilor 20, a expresionistului Willy Jaeckel), H. Gh. Mathey ar fi putut susține ideea inovației de avangardă prin iconografie și simboluri, în versiuni specific elaborate ale trăirii naturii ca acțiune asupra lumii înconjurătoare; și cu toate că lipseau și lucrările descendenței imediate a expresionismului european, metodologia aplicată în studiul formelor figurative moderne a înregistrat rezultate notabile — în special de perspectivă pentru definirea unei sinteze europene între contemplație și acțiune, pentru definirea conceptului de simbol în arta modernă. S-au putut astfel stabili puncte de întâlnire și cotituri de marcaj între arta figurativă și nonfigurativă, în sensul în care Kirchner scria, în 1930, pornind de la experiența motivului — în cazul dat peisajul urban al străzii — că « se răspindește pe lume o nouă frumusețe, care nu stă neapărat în unicatatea obiectuală ». A o reda realist sau abstract sînt moduri de a fi, și nu concepte ale calității . . . În fapt, evoluția picturii de șevalet în deceniile 20 și 30, pe ansamblul ei european, cu variantele ei figurative, cu adîncirea și rafinarea problematicii ei va da naștere la un moment dat unei deplasări a valorilor introduse în arta de șevalet de teoriile și creația abstracționistă, către formele de artă aplicată și design. Neo-plasticismul, De Stijl-ul și Bauhaus-ul se vor configura ca momente europene, cu ecou prelungit și cu uimitoare resurse de adaptare, mult mai târziu, la condiții social-istorice și economice foarte diferite de cele în care au luat naștere. Vitalitatea lor se datorează, nu atît presupusei și mult invocatei lor aspirații către desăvîrșită funcționalitate și raționalității curățate de orice impuritate a limbajului de forme propus, cît organicității superior alcătuite a acestor forme a căror logică și limpezime sînt edificate pe asimilarea experiențelor biologicului, iraționalului, a dimensiunilor profunzimii. Legătura Bauhaus-ului cu expresionismul, filiația lui directă din acesta poate fi urmărită nu numai în arta germană, prin prezența la Bauhaus a lui Kandinsky și Klee în primul rînd, ci și prin substanța mai adîncă a gândirii lui Oskar Schlemmer și Walter Gropius, care vorbesc explicit despre sursele multivalente ale raționalității geometrismului formal, ca și în mișcarea românească de avangardă a anilor 20.

Declarată de reprezentanții ei ca « integralistă », prin însăși această titulatură mișcarea aceasta își recunoaște pluralismul apartenențelor; deși au existat destule indicii, atît în ilustrația publicațiilor mișcării predominant geometrizzantă de tip « Art-Déco » cît și în factura operelor celor mai activi dintre aderenții mișcării, intenția cubo-constructivistă părea să aibă prioritate. Și totuși, acei aderenți — M.H. Maxy, Marcel Iancu, Corneliu Mihăilescu, Mattis Teutsch, Lola Schmieder-Roth, Grete Csáky-Csóponi, Artur Segal — acesta stabilit încă dinaintea primului război mondial la Berlin — au parcurs, fiecare, o mai lungă sau mai scurtă perioadă expresionistă, cu toate însemnele conceptuale, iconografice, temperamental-afective și formale ale expresionismului. Artur Segal încă din 1911, Maxy și Mattis Teutsch din 1917, publicau în revista « Sturm » gravuri expresioniste, iar primul și articole teoretice cu substrat expresionist de orientare social-militantă. Maxy și Mattis Teutsch colaborau și la revista « Aktion » a lui Franz Pfempfert, iar participarea lui Maxy la manifestările grupării artistice germane de stînga « Novembergruppe » ai cărei membri vor fi laolaltă figurativi obsedați de imagistica expresionismului ca Georg Tappert și Max Pechstein, de nuanță agresiv-politizată și viitori dadaști din faza berlineză ca Hans Richter, ca și alții de nuanță futuristă ca Raoul Haussmann, Hanna Höch, va evidenția și mai mult componentele pluraliste ale avangărzii europene. Rămîne de adăugat faptul că și în România finului de deceniu 20, și la începutul deceniului 30, formele constructivist-geometrice se vor concentra în arta aplicat-decorativă propusă de artiștii mișcării de avangardă (v. expoziția de artă decorativă M. H. Maxy — 1929), în timp ce marile valori ale picturii și

graficii românești, inclusiv a acelorași artiști de avangardă, vor ieși treptat din această viziune, dezvoltând tot mai mult valori ale unor experiențe de trăire directă a naturii, de tradiție în spațiul balcanic, marcată de un lirism al permanenței contemplative.

Fenomenul — și l-a arătat din plin expoziția «Tendințe ale anilor 20» — putea fi urmărit în toate țările estului european, chiar dacă în Polonia, în special prin Strzeminski, parțial și în Ungaria, pictura abstractă geometrică de șevalet avea să se afirme în continuare cu aspecte bine delimitate, și ele însă influențate de forme de lirism non-acționist, opus formelor pragmatic-aplicative ale nonfigurației diferitelor forme de constructivism.

Această evoluție, care permută acționismul, inclusiv ideea artistului-misionar, pe un plan artistic contemplativ-observator, măbind spațiul tradițional al imaginii care interpretează realul, fără a-i abandona însă suportul, va determina pe plan european o «întoarcere» în mai multe direcții, în înțelesul unei reveniri la interesul pentru rosturile meditative ale artei de șevalet, înscrisă în spațiul cultural de tradiție europeană. O direcție a acestei evoluții este neo-obiectivismul german, de al cărui program, neformat în vreun manifest, dar implicat în mărturiile și operele reprezentanților lui, s-au apropiat în perioada tirzie a creației lor și Otto Dix și Hans Grundig, foștii expresioniști purtători de drapel al extazului politic-social de stînga — și Artur Segal, fostul teoretician al luminii ca factor principal în construcția pe bază geometrică a imaginii, cu toții deveniți acum îndrăgostiți fervenți ai obiectului liniștit, în contextul lui modest-cotidian; sau al figurii umane, eliberată și înstrăinată de agitația «mișcării», proslăvită cîndva ca funcție primordială a realului de către futuriști, expresioniști, orfiști etc. Într-un anume sens este o nouă etapă în evoluția conștiinței europene, sirească după momentele asimilării fertile a valorilor culturilor primitive, extrem orientale și ale continentului sud-american. O altă direcție își revendică, în arta italiană, apartenența la pictura metafizică, de care se leagă, în parte, și pictura și picto-sculptura germanului Oskar Schlemmer, în special pe baza repertoriului iconografic cu motivație simbolică (marioneta, păpușa mecanică, automatele opuse în semnificația lor arlechinului, clown-ului, balerinei din repertoriul expresionist). Neo-clasicismul lui Picasso cu repercusiuni asupra picturii lui Fernand Léger și a belgianului Permeke sînt alte linii care se intersectează cu pictura unor mici maeștri din diferite țări, recent scoși la iveală și puși în circulație pentru prima oară de expoziția «Tendințe ale anilor 20» iar acum, în ceea ce-i privește pe francezi, prezentați și într-una din sălile permanente ale Muzeului de artă modernă a orașului Paris. Incluzînd acolo portretele lui Van Dongen, și cîte ceva de Derain, concepția prezentării subliniază procesul însăși de transformare a surselor expresioniste; astfel alunecarea de la portretul de caracterizare socială și psihologică de mare intensitate așa cum îl aflăm la Nolde, Beckmann, Kokoschka, la portretul-spectacol monden subțiat pînă la abstrartizare, fapt extras din concretul vreunui context imediat, fixat în sine însuși, departe de pîlpîirile posibilului și mișcării. Între numele care exemplifică acest proces se află François Barré, Boutet de Monvel, Foujita, Axel Fridell, Herbin, Tamara de Lempicka, ș.a. În sfîrșit o direcție despre care, pe bună dreptate, Jacques Lassaigue spunea, în legătură cu Matisse, că a fost fie uitată, fie falsificată, este ceea ce tot Lassaigue numește o «retragere în intimitate». În fapt, deși termenul nu este poate cel mai cuprinzător, caracteristic și propriu întregului fenomen european la care se referă, în esență el atinge o problemă fundamentală a gîndirii artistice europene din anii 20—30 și anume, după momentele de avalanșă revoluționară din perioada precedentă, încrucișarea de influențe și afluențe europene (atît de convingător evocate de expoziția «Weltkulturen und moderne Kunst» din 1972 la München,



FRANZ MARC, Peisaj, 1913

reluată într-o versiune mai concentrată în 1975 de expoziția « Orient-Occident din Strasbourg »; căutarea uneia din expresiile identității europene în felul ei de a trăi cotidianul. Schițate, accente de acest fel apăruseră încă din momentul marelui expoziții pariziene, Art-Déco — 1925, reconstituită, tot la Paris, în 1976. Pentru vizitatorii contemporani a fost o surpriză-șoc să constate în acea nouă versiune a expoziției că din conținutul noțiunii de Art-Déco, acreditată ca axată pe gustul pentru formele geometric-abstracte, făceau parte, în ceea ce privește arta de șevalet, diferite alte forme de expresie care continuau sau prevesteau — deși în moduri inegale și eclectice — ceea ce avea să urmeze în evoluția acestei arte în anii imediat următori. În același context se înscrie și evoluția sculpturii de mici dimensiuni, în faza care i-a urmat celei care a stat în deceniul anterior, sub semnul revelațiilor sculpturii

GEORGE GROSZ: Orașul, 1916—1917



extraeuropene. Asupra rolului jucat de sculptură în revoluția artistică a începutului de veac a atras atenția Jacques Lassaigne ; rolul ei se datorează în bună parte problematizării complexe și moderne pe care Brâncuși, Hans Arp, Archipenko, sculpturile pictorilor — Matisse, Picasso, Kirchner, Max Ernst, Modigliani — au introdus-o în elementele de ecou extraeuropean. Evoluția sculpturii, mai înceată însă, în comparație cu pictura, se datorează pătrunderii, și ea mai lentă, și mai puțin frecventă a sculpturii pe ansamblu european, în expozițiile și în publicațiile altor țări decât ale acelor unde respectivul sculptor a lucrat. Expozițiile lui Herwarth Walden rămăneau în principal expoziții de pictură. Despre Brâncuși, în Germania scria prima oară abia în 1914 Wilhelm Hausenstein în schița lui de istorie a artei moderne ; apoi în 1922 Paul Westheim consacră al doilea număr al revistei « Kunstblatt » sculpturii franceze, în primul rând lui Brâncuși, Henri Laurens, Lipschitz. După participarea lui Brâncuși, în 1928, la expoziția de artă din Moscova, Franz Seiwert, un tânăr pictor german din mișcarea « Progresivilor » de la Köln, editorul revistei de artă modernă « A bis Z » va consacra lui Brâncuși un editorial înmăic, care urma unei vizite-pelerinaj în atelierul acestuia. Identificarea valorilor europene printr-un



Hans Purrmann, Albert Weisgerber și Henri Matisse la München, 1910

Café du Dôme, Paris 1906, în planul doi A. Flechtheim și R. Lévy

ARVID FOUGSTED: Cercul german în jurul lui Matisse, Paris, Café du Dôme 1912



treptat proces de analiză critică și confruntare a experiențelor, poate fi urmărit și în sculptură, însă cu mai puține note polemice.

Exercițiul critic de autoobservare și autocorectare, în alertă permanent lucidă și activă, în directă filiație cu elenicul «cunoaște-te pe tine însuși» cu esența metodologică a exercițiilor spirituale ale lui Ighățiu de Loyola, și profund diferit ca motivație de adăncirea în sine a disciplinelor extrem-orientale, caracterizează, ca o trăsătură fundamentală, spiritul, mentalitatea europeană. René Hocke, în substanțialul studiu antologic «Das europäische Tagebuch» (1978) schițează o istorie a acestei trăsături, așa cum se dezvoltă ea în strânsă conexiune cu formele de evoluție a subiectivității, a «introspecției europene» și «cultului eului». În constelația propusă de Hocke: «Goethe, Lavater, Novalis, Gide», «cuvintele acestuia din urmă: «a medita despre mine însumi este viața vieților», autorul studiului crede a descoperi sinteza a tot ceea ce a însemnat în cultura europeană conștiința critică a unor resurse multiple de spiritualitate în fața pragmatismului pedestru, care anihilează energiile superioare ale personalității. Exemplele lui Hocke provin aproape exclusiv din literatură și teorie literară, dar domeniul comentariului teoretic despre artă arată, ca și cel al scrierilor de artiști plastici că poate face din abundență dovada existenței aceleiași stări de veghe critică, mereu îndreptată și reîndreptată, la începutul veacului, spre salvarea sensului adevărat al «acțiunii» iluminată de gândire, spre o modelare a vizibilului în direcția conceptualismului activ; spre o echilibrare a tensiunii dintre ceea ce Werner Hoffmann numea «baza realistă și suprastructura idealistă», spre includerea problematicii artistice într-un context axiologic mai larg. Nu fără argumente justificative, Hocke evocă rolul de seamă al romantismului german în configurarea acestei conștiințe critice, mergând până la afirmația că unul din instrumentele culturii germane ar fi «jurnalul de însemnări» (das Tagebuch) ca unealtă de observație. Deși exemple numeroase din selecția antologică a lui Hocke provin din multe țări europene, se poate într-adevăr recunoaște că, cercetînd traseul care duce în gândirea artistică de la însemnările lui Dürer la jurnalul lui Kirchner, la scrierile lui Kandinsky, la jurnalul lui Klee și scrisorile ori însemnările lui Franz Marc, apoi, mai departe, la jurnalul lui Barlach, autobiografia lui Max Beckmann, autobiografia și însemnările lui Georg Grosz, jurnalul Käthei Kollwitz, jurnalul lui Oskar Schlemmer, prezența unei atenții autocorective, cu adînci implicații asupra contextului creației artistice în epocă, apare pretutindeni. În arta franceză, scrieri de bază ca «Notele» lui Matisse și însemnările lui Rouault, se înscriu în aria experienței expresioniste căreia îi aparțin și toate cele germane mai sus enumerate, legătura concentrîndu-se mai cu seamă în problema studiului de sine, creator în meditația cu funcție activă. Că în sfera germană urmărirea critică a înscrierii într-un context axiologic larg a fost foarte puternică, o arată felul în care s-a dezvoltat o reacție, de astă dată politică, față de evoluția artei de sevalet către întimizarea actului contemplativ și poezizarea obiectului; față de ideea, formulată la noi cu înțeleaptă candoare de Henri Catargi: «Eu cred că pictorilor care n-au făcut niciodată naturi moarte le lipsește ceva din mijloacele «rești ale picturii». Reacția de reaccentuare politică a pornit încă de la primele semne ale mișcării neo-obiectivității și verismului. Mai întîi în considerații de ordin teoretic privind însăși destrul și funcția artei în societatea modernă; — astfel Karl Einstein, în anii 30. în eseu «Fabricarea de ficțiuni», pleda pentru o artă de avangardă care, fără a renunța la niveleurile dobîndite prin depășirea formulelor realiste tradiționale, să reușească depășirea înșingurării prin convingeri politice credibile și ferme, pe linia traseului politic al predecesorilor din primele momente de entuziasm ale celor de la Novembergruppe. Cu alte argumente, Walter Benjamin, prognostica în era reproducerilor fotografice, «apusul unei ere de care se bucurase opera de artă de

concentrare contemplativă» și o opunea ascendentului dobândit de cultura artistică aplicată. Alte reacții vor avea un dublu caracter, teoretic și practic laolaltă: în principal ele se situează în mișcarea constructivismului cu iconografie muncitorească, propus de F. W. Seiwert și Heinrich Hoerle, mișcare care, datorită colaborărilor lui Matthias Teutsch la revista ei «A bis Z» va avea un oarecare ecou și în România, în special în mediul artiștilor din jurul «Cuvîntului liber». O cale neașteptată, în care unele aspecte ale neoobiectivismului german au deviat însă de la problematica lui de bază, a fost trista integrare a unor artiști în doctrina estetică a nazismului, și transformarea viziunii neoobiectiviste într-un idilism pretențios, cu subtext politic agresiv.

Toate aceste demersuri, cu meandrele lor, au fost supuse, datorită cercetării istoriografice din ultimii ani, unei temeinice revizuirii și îmbogățiri. Ideia istoriografiei de artă de a urmări mutațiile moderne ale conceptului elin clasic al frumuseții, recunoscînd și subliniind aportul culturilor extraeuropene în diversificarea acestui concept, asupra căruia au acționat formarea și dezvoltarea unui întreg sistem de valori specific europene, cu particularizările implicite ale culturii fiecăreia din țările continentului, a dat în același timp un nou prestigiu conceptului de «expoziție». Prestigiu și rang pe care le merita, dacă ținem seama de faptul că istoria artei moderne s-a înfăptuit în expoziții, agoră a confruntărilor de idei și atitudini. Între operă, mărturia scrisă cu justificată ambiție teoretică și expoziție, arta europeană a începutului de veac XX a circulat cu loialitatea, strălucirea și virtuozitatea unei adevărate performanțe sportive. În această agoră, căutătorii de absolut — fie Matisse, fie Kirchner, Kokoschka, Klee, fie Delaunay, Kupka, Boccioni, Artur Segal și mulți alții, înfrîindu-se între ei au învățat adevărurile relativizării; splendide efflorescențe ale unei milenare culturi a eului, a unicatului chiar și în expresia lui anonimă, au aflat în arena expoziției arta conviețuirii orgoliilor, artistice și naționale. Poate că niciodată ca în mișcarea artistică modernă, în aparență aproape de anarhie prin diversitatea ei, spiritul de solidaritate și camaraderie profesională și umană n-a fost mai viu, mai sincer, mai bogat în rezultate spectaculoase. Și tot în aceeași agoră, unde pluralismul experiențelor culturii europene moderne părea să fi atins un punct maxim, un nou iluminism putea fi identificat; clasic la temeliiile lui, extatic în aspirații, adesea excesiv în forme de expresie, dar niciodată părăsind luciditatea critică, auto-ironia, conștiința perisabilului învelit în coaja permanenței. Ecouri fine ale alternativei pascalienne străbat în această conștiință, la fel ca și sunetul riguros și mîndru al amintirii lui Descartes, ca și amintirea sfredelitoarelor incertitudini ale lui Kant. Toate aceste fapte și legături, unele evocate sau subliniate de marile expoziții citate și altele cărora ele le-au deschis drumul în gîndirea vizitatorilor, au dus la apariția unui nou și foarte important instrument de lucru: catalogul de «expoziție—tratat» în locul catalogului repertoriu compus strict din datele de rigoare ale operelor expuse, însoțit doar de o prefață sau un mic studiu introductiv. Acest nou tip de catalog include acum studii și eseuri originale aprofundate asupra expoziției, și nu numai asupra ei, convertindu-se în lucrare de istorie, critică, și adesea, de filosofie, sociologie și psihologie. Evoluția aceasta a fost posibilă și firească pentru că, spre deosebire de ceea ce se crezuse multă vreme, revoluția artistică modernă a pornit de la experiența cuprinzătoare a culturii, laolaltă cu experiența reinnoită a naturii. În acest context, atitudini ca cea futuristă și dadaistă, multă vreme au fost socotite a fi fost niște adevărate explozii «anticulturale». În realitate, așa cum examenul atent al tuturor surselor, ramificațiilor și implicațiilor teoretice ale dezbatărilor respective l-a putut arăta, ele se înscriseră firesc în procesul critic de autoanaliză, caracteristic culturii europene moderne, și în care proces excesele autodeformării sau ale atitudinii ludice pînă la grotesc și strîmbătură au avut rolul temporar al



EGON SCHIELE: Charles Peguj 1919
« Die Aletion »



ALBERT GLEIZE: Yvan Goll, 1912

unui instrument de purgație și defulare, spre împlinirea energetică și degajată a unui concept al culturii adaptat la realități sociale și politice profund schimbate. Cît despre celelalte forme ale mișcării artistice moderne — expresionismul în primul rînd, cu toate variantele sale, ca și cubismul ori suprarealismul cu ale lui — s-a putut vedea cît de legate au fost de una sau alta din marile tradiții ale culturii europene, în tezaurul căreia și-au căutat antecedenti și patroni spirituali. Tot ca o formă de cultură a fost înțeleasă în arta Europei începutului de veac și experiența tehnicii. Străduința artiștilor și arhitecților, de la expresioniști și futuriști la constructiviști — în sensul larg al termenului — care își vor asuma ca o misiune, integrarea tehnicii



à monsieur Jacques Doucet

max ernst

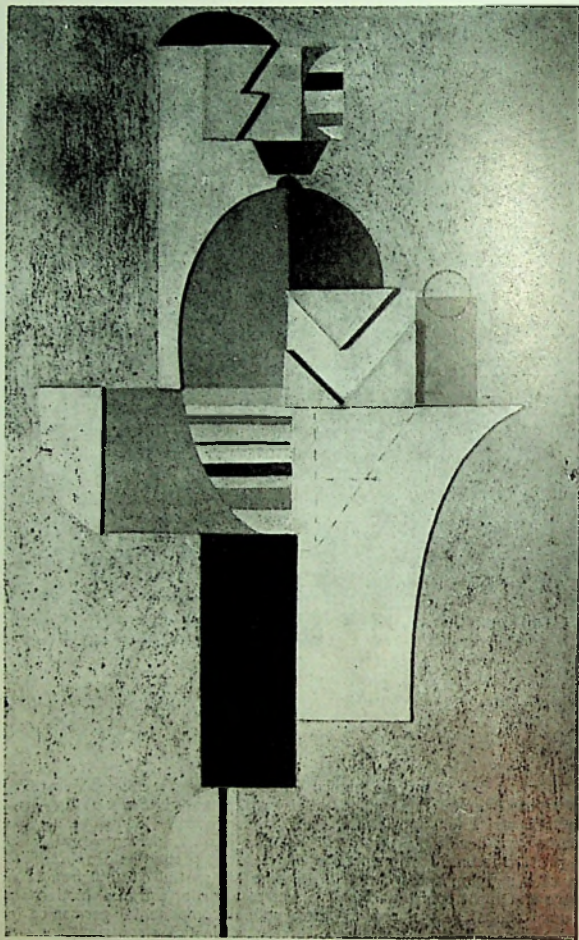


KADAR
BELA

MAX ERNST: Dublu portret,
Paul Eluard și Max Ernst,
desen 1921—22

BELA KÁDAR: Portretul lui Herwath
Walden, « Der Sturm » Isept. 1924, nr. 3

În creația artistică, a fost să acorde tehnicii un caracter « poetic », de « miracol », capabil să genereze frumusețe, adăugind astfel o autoritate culturală pe lângă cea practic-hedonistă, strict funcțională. În acest sens, expoziția Bauhaus-ului din 1968 și expoziția Paris-Berlin 1979 au adus date și contribuții fundamentale, sugerând actualitatea, și astăzi, a unora dintre problemele discutate și soluțiile propuse. Este evident deci că o reexaminare a câmpului de forțe din spațiul cultural francez și german în care a acționat confruntarea și elaborarea valorilor artistice moderne a extins nu numai cunoașterea și recunoașterea rolului componentei germanice în arta modernă europeană, dar a dezvăluit o întreagă dialectică a contribuțiilor din



WILLI BAUMEISTER: Figură cu dungi pe roz, 1920



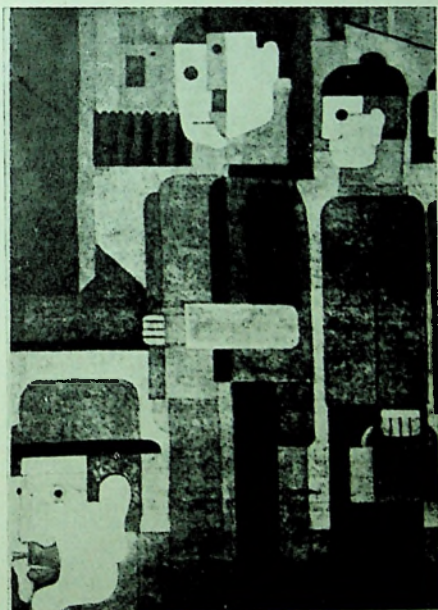
EL LISSITZKY și HANS ARP: « Ismele artistice », 1925

centrul și estul Europei, sub toate formele, pregătind înțelegerea și interesul actual pentru cultura acestor zone, inclusiv a descendențelor universului bizantin. Descoperirea atîtor filiere, necunoscute sau prea puțin știute, pe traseul pe care s-au valorificat mari idei și experiențe ale spiritualității europene, a generat încrucișări de concepții, în care ideile despre viața formelor s-au îmbogățit cu idei despre formele de viață în civilizația modernă. Realitățile pentru afirmarea cărora s-au străduit René Schickele, Ernst Stadler, Hans Arp — toți trei alsacieni — Blaise Cendrars,



Guillaume Apollinaire, Paul Claudel Thomas Mann, Alfred Döblin, Kokoschka, Walden și mulți alții au intrat acum în cotidianul culturii, în șirul adevărilor evidente. La consolidarea lor, artele vizuale au adus și aduc acel dar magnific, pe care Artur Segal, în articolul « Noua pictură și artiștii » (1912 în « Sturm ») îl definea : « Creație a ochiului spiritual, care știe să îmbrățișeze, într-o vastă privire, armoniile universului. »

◀ ALEXEI VON
IAWLENSKY :
Ultima lumină 1925



F. W. SEIWERT: Ajun de
sărbătoare, 1925



Willi Baumeister și Fernand Léger în atelierul lui Léger la Paris, 1930

spre beverley hills, bănuiesc ceva ce aduce a peisaj, chiar «atrăgător», dealuri molcome, tufisuri de lămii, un stejar californian, câte una din benzinării este de-a dreptul veselă, toate sînt însă ca în dosul unei vitrine și fără să vreau le caut etichetele de prețuri. aceste etichete le cauți și la oameni. de fapt nu intenționez — îndeosebi date fiind împrejurările — să fiu nemulțumit cu lumea din jur. pun mare preț pe rangul meu, pe distincția de fugar, iar față de fugari nici nu se cade a fi atît de servil și de plăcut ca acest mediu. probabil condițiile de lucru mă fac atît de nerăbdător.(...)

18.2.42

o șansă deosebită, pe care marxismul o avea în europa, cade aici. dezvăluirea senzațională a afacerilor statului burghez a asigurat acel efect de revelație, care aici nu mai este posibil. acest stat a fost creat direct de burghezie și deci nu se rușinează nici o clipă de a fi burghez. parlamentul e mai mult sau mai puțin o agenție, deci acționează și vorbește ca atare. nu prea există corupție pentru că abia de există vreo iluzie. reprezentanții poporului nu poartă nici măcar simbolic o togă fără buzunare, ca în vechea romă. acum, în război se întîmplă, ca acel «business as usual», considerat dăunător războiului, să fie pus la stîlpul infamiei (dar de fapt aici totul este pus la stîlpul infamiei, devenit un simplu stîlp de afiș). reforma va consta însă doar în trecerea la «business as unusual». tocmai acest spirit de afaceri îi poate provoca lui hitler cîteva înfrîngeri, înfrîngeri cam scumpe, dar totuși înfrîngeri.

18.3.42

ieri a început selectarea recruților. a trebuit să mă înregistrez pe 16.2., nu am încă 45 de ani. această tragere la sorți are ceva straniu pentru europeni, deși provine din europa. alegere oarbă între milioane, concurență între șansa cetății și șansa cetățeanului.

23.3.42

remarcabil cum drăgălășenia ieftină de aici, care depravează totul, te împiedică să duci o viață cît de cît cultivată, deci demnă. în căsuța mea din utting, dar și sub acoperișul danez de stuț mai era posibil să răsfoiești în zori «de bellum gallicum», aici n-ar fi decît un crunt snobism. la lidingö erau discuțiile celor 20 despre greșelile din spania, cîteva discuții despre dialectica lui hegel, micul teatru de măști al tinerilor muncitori, care au jucat «PREȚUL FIERULUI». în finlandia există marlebăk, cu pădurea de mesteceni din preajma casei, cafeaua de la conac, după saună, sau apartamentul de două camere, plin cu oameni buni, lîngă portul din helsinki. diderot și epigramele grecești ale lui meleandru își găseau locul acolo unde și marx era potrivit. aici te simți ca francisc din assisi în acvariu, lenin în prater (sau la sărbătoarea berii), ca o crizantemă într-o mină sau un cîrnat în seră. țara este suficient de mare pentru a înlătura orice altă țară, chiar și din amintiri.(...)

2.4.42

O bună replică la UI și la TEROAREA ȘI MIZERIILE CELUI DE-AL TREILEA REICH s-ar putea numi «PIAȚA NAȚIUNILOR». benes, care proclama grav: am un plan, pentru a se constata mai apoi că era un aeroplan cu care a fugit. daladier, forțat să vîndă cehoslovacia pentru că vînduse frontul popular francez. tories își trimit corpul expediționar în franța, însă fără avioane, deoarece regele automobilului, nuffield, voia monopolul asupra bombardierelor. manciuco, spania,

abessinia sînt vindute, apoi franța (de către francezi.) concomitent se vinde petrol, cauciuc. la münchen e vîndută uniunea sovietivă, încă din vara lui 39 finlandia (URSS-ului) , apoi daladier zace deja la închisoare, chamberlain la westminster abbey, iar hess vine în anglia. iarna e frig în rusia, dar în canal vremea e rea 8 luni la rînd. se lasă ceață și vasele germane de război trec prin canal, amenințînd liniile atlantice de supply. singapore, acest post de poliție din pacific, cade, trupele engleze nu făcuseră manevre pe plantațiile de orez și cauciuc.

5.4.42

să scrii poezie aici, fie și de actualitate, înseamnă să te retragi în turnul de fildeș. parcă ai face giuvaergerie. e ceva trăsnit, bufon, mărginit. asemenea poezie e un semnal lansat la întîmplare pe ocean. și bătălia de la smolensk se dă tot pentru poezie.

9.4.42

și ploaia nu contenea de plouat
și soarele răsărea rar și mat
și ei priveau în tăcere cum apele creșteau
pe muntele ararat.

14.4.42

soții döblin aici. a terminat volumul 2 al romanului despre sfîrșitul războiului din 18 (peste 110 pagini) . nici o șansă de publicare. un flu dat dispărut în armata franceză, al doilea fără mijloace la marsilia, cerșind. d (öblin) hazos și mucalit ca de obicei. mult timp foarte antisovietic, convertit acum de cărțile lui dean de canterbury și ale ambasadorului american davis. cu băieții lor vorbesc încă în franceză, dar se pune din nou în discuție reîntoarcerea la berlin.

21.4.42

cînd îl văd pe eisler, am senzația că, mergînd mahmur și împleticit într-o masă oarecare de oameni, sînt deodată strigat pe vechiul meu nume. într-adevăr cu multe nu m-am putut obișnui din iunie 41, cu dispariția lui grete, cu noul mediu, nici măcar cu blînda climă de aici. nici jucarea la ruletă a acelor stories, confruntarea cu cei care au sau n-au succes, cu lipsa de bani.
în consecință pentru prima dată după 10 ani nu lucrez nimic serios. urmările sînt previzibile. nu îmi pot aminti de nici o clipă de aer proaspăt în toate aceste luni. ca și cum aş sta la un kilometru sub pămînt, nespălat, nebărbierit, în aşteptarea finalului bătăliei de la smolensk.

12.4.42

și zi și noapte vuieste pe cîmpurile înzăpezite de la smolensk lupta pentru demnitatea umană.

7.5.42

actorul kalser povestește despre teatrul din zürich, la care sînt angajați actori germani, emigrați. mai prîmeste și acum scrisori, cu patru luni întîrziere, cu analize de rol, rapoarte asupra unor discuții frenetice despre probleme de stil. răspunde punctual, pagini întregi. atunci, în timpul însălmîntătoarei primăveri a lui 40, cînd elveția se temea de o invazie, la un sfîrșit de săptămînă, emigranții

nu au ieșit timp de două zile din teatru, repetînd într-una, pentru a nu fi obligați să citească edițiile speciale ale ziarelor. repetau faust, partea a doua.

7.5.42

Sărăcia semifeudală a finlandei, mai gravă, poate lipsă de bunuri, a respectat totuși mai mult demnitatea umană, decît sărăcia de aici. lipsurile aveau statornicia secolelor, așa că mizeria avea deja ceva clasic, căci gesturile oamenilor se simplifică și se sublimază în mizerie, ca într-o muncă grea, îndelungat practică. luntrașii și bordeiecele amintesc încă de păstorii epopeelor homerice, iar viața lor este într-un fel literaturizată. trăiesc în basme și au biografii cunoscute și comunității lor, nici muncitorii din orașe nu au trăsături de speculanți. au luptat împotriva lui mannerheim.

15.5.42

deosebirea dintre germania lui hitler și germania (« hitler nu înseamnă germania ») devine desigur din ce în ce mai greu de susținut. Poveștile de abecedar, cum că poporul german, sau cel puțin muncitorimea germană ar fi împotriva războiului, pot din ce în ce mai puțin, cu cît durează mai mult războiul, să explice marile ravagii ale uriașelor armate germane, realizările industriei și stabilitatea ordinii interioare din germania. rezistența armatei hitleriste din această a doua iarnă nu demonstrează un moral tocmai scăzut. pentru micii noștri coriolani e relativ ușor să demonstreze mica istorioară și să revendice polițienizarea, izolarea, dizolvarea și discriminarea permanentă a națiunii germane. puține exemple din istorie dovedesc mai concludent adevărul propoziției, că existența socială determină conștiința socială, decît invazia armatei populare germane în uniunea sovietică, cu ajutorul anumitor măsuri de ordin social și folosindu-se de o anumită conjunctură politică, a reușit burghezia germană să anestezieze după cum se vede, conștiința de clasă a muncitorimii, muncitorimea fusese obișnuită să-și afle interesele prin intermediul instituțiilor democratice, ale parlamentelor, ca și ale grupărilor din parlamente, al sindicatelor. dizolvarea acestor instituții etc. a lăsat muncitorimea neorganizată și neajutorată. se vedea prea slabă pentru a avea o politică internațională proprie și s-a supus politicii naționale a burgheziei sale. dispariția șomajului, diferite instituții pseudo-socialiste, poate și cuprinderea tinerețului în organizații populare, au creat un domeniu al existenței sociale care trebuie subminat abia de un război nimicitor, pentru a se reveni la formațiunile clasice. în orice caz, o comparație între atitudinea muncitorimii în 1914 și cea din 1939, relevă faptul că straturile profunde ale existenței sociale au un efect chiar mult mai puternic. închiderea pieței libere a forței de muncă a permis deplasarea accentelor luptei de clasă din domeniul economic în cel politic, nedumerind astfel muncitorimea, formele ei de organizare dovedindu-se depășite și învechite. totodată a orientat însă definitiv muncitorimea spre domeniul politic, ceea ce desigur se manifestă deocamdată numai în sens negativ, acuzația coriolanilor noștri mic-burghezi, că acest popor va recădea mereu în aventuri imperialiste, deci o permanentă amenințare a lumii, este bineînțeles întemeiată, atunci cînd se nutrește dorința de a se menține baza economico-politică a imperialismului. n-au nimic împotriva acestui plan iar singura lor temere este că masele germane n-ar putea depăși nici pornind de la noi niveluri de conștiință (pacifism, democratism) inevitabilele tendințe ale acestei baze politico-economice, asemănătoare cu cea dintre 1918-1933. ce-i drept, o asemenea bază, ceea ce nu știu și nu vor să știe, ar produce, chiar polițienizată și fărâmițată, tendințele întuite.

18.6.42

uluitor pentru noi să vezi câte îți lipsesc ca să poți face teatru: mediul politic e numai unul. (doar în patru țări există teatru după primul război mondial. în prima avusese loc o răsturnare totală, în a doua pe jumătate, a treia pe sfert, iar în ultima doar o optime — a treia țară este cehoslovacia, ultima america, după marea criză.) mai rămîne tradiția, care pare a fi necesară. și materialul artistic trebuie să conțină ceva, care să poată fi răsturnat. în afară de frumusețea unui decor al lui neher, mai există amintirea a ceea ce el nu făcea, așa devenea vizibil noul.

16.10.42

n-a fost rea săptămîna care a trecut: stalingrad a rezistat, wilkie a cerut al doilea front dinspre tschunking. avioane ale USA au intervenit în luptă deasupra germaniei și wexley și cu mine lucrăm «cu conștiința împăcată» la scenariul TRUST THE PEOPLE (titlul nostru). (...)

18.7.43

cred că armata germană va fi încă o dată învinsă în afara teritoriului său. nervii nemților, renumit de slabi, au devenit datorită fascismului și mai slabi, generalii ajung de la cartierul general direct la balamuc. capitulează pe loc, dacă nu au tot ce le trebuie pentru operațiunile militare. hagen și volker s-au transformat în experți pentru «șansele continuării măcelului», iar militarismul este atît de exagerat, încît cele 30 de divizii ss se vor retrage probabil în poduri. atunci cînd cartierul general va cere armistițiu. la italieni, care au suportat dublu fascismul, totul este deja prea putrezit ca să mai aibă ce se prăbuși.

28.7.43

faptul că hitler nu și-a putut convinge generalii să apere fascismul în italia, demonstrează că poziția sa devine din ce în ce mai subredă. pe de altă parte, va mai profita repede încă odată de pe urma incidentelor din italia. — la eisler am avut ocazia să îl mai întreb odată pe adorno și încă un tui de la institutul de cercetări sociologice, de ce se va întîmpla acum cu economistul pollock, care se aștepta la un secol fascist și credea în economia planificată a burgheziei germane etc. mi-au spus că prăbușirea lui mussolini n-ar demonstra nimic, dar că sînt toți uluiți cît de ușor l-a concediat burghezia italiană pe «dictator», dizolvînd toate instituțiile fasciste «profund novatoare» etc. cînd, în urmă cu un an, le-am expus teoria mea despre faptul că în germania n-ar fi vorba decît de o superficială economie de război, lipsită de o reală coordonare și cu o nesemnificativă intervenție a statului în economie, n-au făcut decît să ridice din sprîncene.

20.8.43

se vorbește de greve, nu numai la milano ci și la berlin. uneori, pentru o clipă, locurile operațiunilor militare, cîmpurile de luptă, relieful geografic al europeii, par să se populeze. există oameni la milano și la hamburg.

25.9.43

cucerirea orașului smolensk de către ruși schimbă situația mondială complet. înființarea comitetului german al prizonierilor de război și al emigranților se vedește acum a fi (asemenea congresului bisericii catolice ruse, destinat balcanului) parte din ofensiva finală.

2.10.43

îl întâlnesc pe renoir la eisler. deplînge distrugerea oraşului napolî. « nu mai poate fi reconstruit, n-avea stil, se născuse pur şi simplu aşa, între oameni cultivaţi ». vorbim despre stilul construcţiilor franceze. « era minii va fi înlocuită de epoca minţii. cel mai periculos animal din cîte există este arhitectul, a devastat mai mult decît războiul ». e vesel, de-a dreptul excitant să-l urmăreşti pe monsieur renoir mîncînd un cîrnat. simţurile sale sînt în ordine.

6.6.44

tocmai mă întorc cu homolka şi karin de la memphis belle (zborul unei flying fortress spre wilhelmshaven) şi stau din nou la şah, cînd sună eisler : a început invazia în franţa. radioul scui pă ştiri, un martor ocular vorbeşte deja din normandia. barbara spune că profesoara pentru social science n-ar fi pomenit nimic de invazie, nici steff n-a auzit păreri la universitate. winge povesteşte că i-ar fi spus un om : « aici se agită numai străini şi cei care au rude în armată ». această atitudine este normală, are ceva liber, chiar dacă în hegeliiana formă « rea ».

21.7.44

cînd a transpirat ceva despre evenimentele sîngeroase dintre hitler şi iuncher-generalii, i-am ţinut pentru moment pumnii lui hitler; căci cine, dacă nu el, va eradica această bandă de criminali? întîi şi-a sacrificat SA-ul clubului nobililor, acum sacrifică clubul nobililor şi ce se întîmplă cu 'plutocraţia'? burghesia germană cu creierul său de iuncher suferă de comoţie. (ruşii mărşăluiesc spre)

14.8.44

tot mai am, ca în toţi aceşti ani, deasupra măsutei cu maşina de scris, harta eu-ropei, cuceririle naziştilor strălucesc într-un roşu aprins. acum se alege praful de această armată. generalii dezertează, lăsîndu-şi baltă războiul şi răcnînd că l-au pierdut caporalii. ce adunătură ! cea mai simplă dintre realităţi : l-au pierdut cu toate mijloacele.

20.3.45

auzim că puterea industriei de a se reface este foarte mare. dar asta numai în ceea ce priveşte bunurile şi numai atît timp cît nu este distrusă maşinăria de bază. cît timp lucrează furnalul e mai uşor să produci pluguri de fier decît de lemn, dar ce faci dacă nu mai lucrează? despre cultură, ea decade incredibil de repede, asemenea vegetaţiei artificial plantate în pustiul californian, dacă nu este irigată. nici marile naţiuni nu se mai arată dispuse, în momente dificile, să plătească, chiar şi numai o duzină de mari spirite, fie şi cu salariul unui funcţionar. desigur că nu înfrîngerea militară a subordonat în anii 70 proudhonismul marxismului : a învins poporul mai avansat şi odată cu el teoria mai progresistă. proletariatul francez era mai avansat decît cel german, dar glorioasa luptă a comunei a lăsat clasa muncitoare franceză aproape ruinată.

8.5.45

germania nazistă capitulează necondiţionat. dimineaţa la ora 6 preşedintele ţine o cuvîntare. îl ascult şi privesc la înfloritoarea grădină californiană.

5.10.45

FEUCHTWANGER presat de cea mai mare agenţie americană de ştiri, AP, să scrie pentru ei despre procesul de la gûrnberg. nu ca ziarist, au reporteri de

elită cu zecile acolo, numai 4000 de cuvinte pe săptămână. el refuză. « nu mă pricep prea bine la așa ceva », spune. « atunci s-o faceți așa cum vă pricepeți, numai pe dumneavoastră v-au solicitat », spun eu. « supraestimați procesul » spune el. « pentru prima oară în istoria modernă e acuzat un guvern pentru crimele sale », spun eu. « tot nu e luat în serios », spune el. « de aceea trebuie să mergeți, pentru a se aminti crimele acestui guvern față de propriul popor ». « sînteți atît de subiectiv », spune el, « încercați să-mi înțelegeți motivele ». « ați avut șansa unei poziții, de pe care să fiți solicitat a reprezenta antinaziștii germani, nu aveți nici un drept să vă continuați romanul » îi spun, « bălbăiți-vă, vorbiți prost, lăsați-i să vă pună căluș în gură, dar apăreți pe cîmpul de luptă ». « știți că nu e vorba de lășitate », spune el. « știu ceva mai grav », spun eu, « e comoditate ».

HEINRICH MANN, la 75 de ani, informat de mine, îi spune că ar pleca și mîine, dar bineînțeles nu îl solicită nimeni.

15.12.45

dificil și periculos să înveți din decepții. îi influențăm pe cei din jur, legîndu-i de anumite principii și însușiri, recordul pe care îl dețin la noi este alimentat și de ei și de noi, (cîte unul devine un mincinos notoriu, deoarece consideră că nimeni nu îl crede în stare să mintă, altul devine din acelaș motiv cinstit), s-ar putea spune că incoruptibilitatea te face incoruptibil, dacă te referi la faptul că ea crește odată cu numărul situațiilor în care ai refuzat corupția. comportamentul bun te face mai bun, comportamentul rău, mai rău. pedeapsa pentru cel ce decepționează constă în dispariția încrederii. furia se transformă în indiferență, relațiile se restabilesc pe o platformă mai joasă, procesul decăderii desigur continuă. generalul destituit este de obicei un mult mai prost caporal decît fusese generalul cu toate defectele sale. și cei decepționați pierd mai mult decît numai pierderea imediată. chiar faptul că sînt dispuși a deschide conturi este nefavorabil, iar pe viitor se vor zgîrci la credite și deci își vor micșora șansele de a-i face pe oameni mai buni.

1.11.47

zbor liniștit. pe aeroportul le bourget îi întîlnesc pe ella winter și donald ogden stewart. tragem la hoteluri învecinate. hotărîsc s-o aștept pe anna seghers, care urmează să sosească luni noaptea. parisul mizer, sărăcit, o bursă neagră totul. (. . .)

Elveția

16.12.47 pînă la 20.10.48

12.4.48

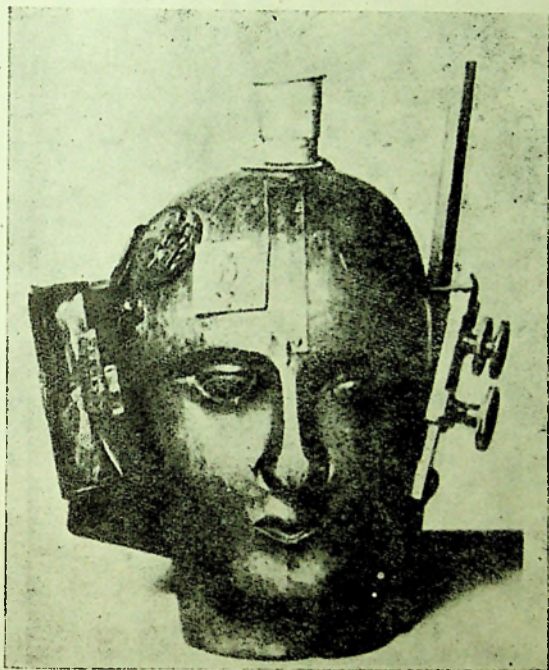
după opt ani din nou o primăvară europeană. culorile vegetației mult mai proaspete și mai puțin crude decît cele californiene. pomii fructiferi de-a lungul liniei ferate la intrarea în zürich. planificarea nu este complet matematizată ca în grădinițele și plantațiile californiene, iar vilele trădează cel puțin păcate mai vechi.

12.6.48

rămînem mirați cît de multe flori sălbatice cresc pe bătrînul continent civilizat.

În românește de MARGARETE VEGH

POLARITĂȚI ȘI INTERFERENȚE



RAOUL HAUSMANN: Cap mecanic, 1921

SURPRIZELE DIALOGULUI



Davos, bal costumat (revelionul anului 1912).

N. STEINHARDT

Pe versantul anecdotic al «Muntelui vrăjit»

Am cunoscut, întâmplător, pe unul dintre acei puțini bucureșteni are, cu toate că au depășit vârsta de optzeci și opt de ani, străbat încă sprinteni și cu mers apăsător străzile Capitalei.

Printre multe amintiri, și bune și rele, cunoscutul meu păstrează una cu adevărat minunată. L-a cunoscut pe Thomas Mann și s-a aflat într-o aceeași perioadă de timp cu el la sanatoriul ce avea să devină decorul faimosului roman *Muntele vrăjit*. Într-un album cu multe fotografii de familie și vederi din călătorii diverse apar și câteva

instantanee puternic emoționante, dintr-o epocă și un loc într-atita de ocultate de scurgerea anilor și evenimentelor încit am fi porniți să le socotim din altă lume.

Pozele s-au conservat îndeajuns de clare și sînt desigur înzestrate cu farmecul și prestigiul scenelor și întâmplărilor ce au ajuns a fi integrate în artă ori în istorie.

Era în anul 1911. Venerabilul de astăzi avea pe atunci nouăsprezece ani și — cum pînă la descoperirea antibioticelor se mai cerea o lungă așteptare — venise să-și caute vindecarea de tuberculoză în aerul tare și curat al cantonului Graubünden, la o altitudine de peste două mii de metri. Nimerise, la Davos-Platz, în foarte confortabilul, foarte grijuliu întreținutul și foarte frumos așezatul sanatoriu al profesorului doctor Jessen, cu bine stabilită reputație de mare chirurg. Clientelă multă, bărbați și femei, din toate părțile pămîntului, de toate vîrstele, la toate stadiile boalei. Printre paciente: soția scriitorului german Thomas Mann, bine cunoscut ca autor al romanului, cu nuanță autobiografică, *Familia Buddenbrook*, publicat în 1901.

Bărbatul înalt și voinic, cu părul alb, în prim plan e profesorul Jessen. Sus, pe ultima treaptă a scării, e Mariusa Șeikina.



Omul de litere venea din cînd în cînd să-și vadă soția și a petrecut oarecare (destul de scurtă) vreme la Davos. Din cele văzute și, mai ales, rapid înțelese, intuie, lăuntric retrălte, imaginate și apoi îndelung prelucrate, amplificate și supuse operației transfiguratorii de către har și pricepere, a conceput un alt roman, nu mai puțin sortit succesului decît primul, nu mai puțin doveditor al superbelor sale însușiri artistice, acel *Munte vrăjit* care s-a învrednicit de lumina tiparului în 1924.

Camerele, balcoanele, sala de mese, saloanele sanatoriului, precum și peisajul — așa cum le arată albumul — confirmă descrierea din carte. Numele, firește, sînt altele; dar cele mai multe din ființele închipuite își au corespondentul în vizitatorii reali ai instituției profesorului Jessen, care și el apare în *Muntele vrăjit* sub patronimul Behrens. Asistentul conducătorului medical al sanatoriului nu seamănă însă de fel cu omologul său fictiv: poartă mustață (blondă), nu barbă; și nu ține cursuri facultative despre psihanaliză. (Acestea au fost desigur introduse pentru caracterizarea atmosferei spirituale și culturale a perioadei și a crea o ambianță propice înfățișării unor psihii doldora de taine.) Hans Castorp însă diferă numai în mică

Grup de bolnavi. Mariusa Șeikina e a treia în rîndul doi.



măsură de originalul său, «tînăr, banal, curat și cumsecade»: un anume Dietz, tînăr german și el, și el îndrăgostit de o poate nu foarte frumoasă dar în orice caz foarte atrăgătoare, «interesantă» și întru totul «nemediocră, necomună și nesimplă» bolnavă ce-și făcea anual apariția la Davos. Femeie măritată, moscovită de felul ei. O chema nu Clawdia Chauchat ci Mariusa Șeikina, ceea ce dă impresia de mai puțin fastuos și mai puțin enigmatic; Șeikina se tălmăcește, prozaic, sentimentaj și parcă «ieftin românios»: gîtișor.

Joachim Ziemssen, ofițerul, e și dînsul prezent la apel: însă nu ca rezident stabil al clinicii, doar ca musafir temporar al lui Dietz-Castorp. (Realul, așadar, distribuie rolurile invers decît în carte.)

Doamna sud-americană, mamă a doi băieți (*madame tous les deux*) nu-i imaginară: o persoană foarte distinsă, mereu îmbrăcată în negru. Dar faptele nu s-au desfășurat ca în roman. Spre a-l vizita pe fiul cel dintîi, internat, a sosit la Davos și al doilea, care nu-și părăsea niciodată camera. Fire foarte evlavioasă, încercase să-l convertească la catolicism pe interlocutorul meu. Vizitatorul, bolnav subit, a murit curînd în vreme ce fratele, bolnav vechi, a rămas mai departe în sanatoriu și e posibil să se fi însănătoșit.

Împărțirea pacienților ruși în bogați și săraci, așezați la mese diferite, nu pare să aibe nici un temei real. E fabulată, ca și formula *tous les deux*.

Despre Mynheer Peepkorn, una din cele mai semnificative și mai originale figuri ale romanului, nu ni se poate povesti nimic: nici de către album nici de către povestitor. S-ar putea să fi fost, ca atîția alții și atîtea altele — bărbați, femei, situații, locuri, fapte — făurirea minții scriitoricești. (Unele amănunte provin din personalitatea lui Gerhart Hauptman, dar ca «tip uman» Peepkorn e o chintosență de Goethe, Thomas Mann, «spirit burghez» și absolută împăcare cu «bucuriile simple» ale vieții.) Balul de sfîrșit de an, costumat, ținea totuși de obiceiurile sta-tornice ale așezării; cîteva fotografii ni le arată pe cele ale anilor 1911 și 1912: Castorp și Clawdia nu apar decît pe o poză îngălbenită, aproape ștearsă. Costumele, pe fotografia clară, nu se arată prea elaborate.

E sigur însă că pe Ludovico Settembrini și pe Leon Naphta, cele două creații alegorice ale lui Thomas Mann, cel doi stilpi ai părții filosofice, «teoretice» a romanului, fotografiile și amintirile nu-i evocă. Erau mulți străini la Davos-Platz și în apropiatul (bănește mai accesibil) Davos-Dorf locuiau în deosebi italieni și slavi. Exista și o vilă rezervată bolnavilor din rîndurile emigrației revoluționare ruse. De aici provin poate dialogurile Settembrini-Naphta și întreaga polemică dintre liberalismul național-democratic și terorismul dogmatic (dintre Mazzini și Oswald Spengler, e cititorul ispitit a-și spune), ce ocupă un loc atît de însemnat (și-i constituie latura «profetică») în vasta creație epică.

Da, tot ce-i mai subtil (ciudata relație dintre Castorp și Clawdia, dintre Clawdia și Peepkorn, dintre Peepkorn și Castorp), tot ce-i mai «adînc» și mai «dialec-tic-tragic» (dialogul Settembrini-Naphta, încheiat cu un duel și o sinucidere), tot

ce-i mai « poetic » (plimbările pe zăpadă în pădure, rătăcirea lui Hans), tot ce-i mai « simbolic » (muntele ca loc de refugiu din lume și fugă de acaparatoarele ei probleme, care pînă la urmă îi cheamă înapoi pe fugari și-l asvîrlă pe « naivul » erou în viitoarea războiului și în noroiul concreteței celei mai « compacte », mai învîrtoșate), tot ce-i mai capitivant (artificiala atmosferă de reclusiune și izolare într-un univers perfect închis: lumea boalei, a ozonului, a odihnei forțate, care-l de fapt un soi de « cameră etanșă » a lui Sartre ori poate și o variantă premonitoare de univers kafkaian), tot ce-i carnaval și dans macabru și catifea spaniolă și cîntec de flașnetă și basm de iarnă și magie ține de artă și de meșteșug.

Realitatea sanatoriului profesorului doctor Jessen se reflectează puțin în *Muntele vrăjit*; ea joacă mai curînd un rol analog cu al substanțelor folosite de medici: stimulează organismul și-l provoacă. Îl euforizează.

Cunoscutul meu a mai avut prilejul unei întîlniri cu marele scriitor; în 1930, la München, unde se afla în trecere. După ce a șovăit, a cutezat să-i scrie și să-i pomenească de zilele de la Davos. Romancierul nu-l uitase pe vremelnicul său tînăr vecin: ba mai mult, a venit să-l ia de la hotel și l-a găzduit trei zile în vila sa din împrejurimile orașului. Desigur că i-a fost plăcut lui Thomas Mann să stea de vorbă cu martorul aceluia timp real (*illud tempus*) anterior închegării mitului, cînd mai pîlpiu neaglutinate elementele constitutive ale eposului — de unde, cine știe, și amabilitatea lui.

Au evocat oamenii și cursul zilelor elvețiene (uneori oarecari, alteori pline de scene comice ori tragice — într-un sanatoriu t.b.c. se desfășoară scene bufone, iar moartea e un *Stammgast*, un mosafir permanent), și-au amintit mesele lungi (lungi ca obiecte, ca mobile, dar și ca durată) și (cît privește conținutul) suprapicioase; i-au pomenit pe Șeikina (oaspe de seamă, clientă bogată), pe Dietz (a murit lăsîndu-și averea Mariusei, care a refuzat-o), pe toți actorii secundari și figuranții forme primare a operei. Acestea toate și aceștia toți nu mai erau acum decît biete fantome, holograme, evanescențe. Vii, puternici, zdraveni, pe totdeauna vindecați de boală ori scoși din timp și scutiți de moarte erau Castorp, Clawdia, Behrens, asistentul Krokovski, Ziemmsen, Peeperkorn.

Întocmai ca în nuvela *Werther* (din volumul *Meiße*) a lui André Maurois și ca în nescrisa încă *Lotte in Weimar*, iscusința și artefactul anihilaseră concretul, ficțiunea biruise viața, geniul făurise o lume paralelă și paradigmatică, infinit mai rezistentă decît cea unde femeile poartă nume puerile, unde există microbi care macină și ucid, unde lucrează ceva denumit « Timp », sub efectul căruia oamenii se slujesc și se desfigurează. Tot astfel, o « poveste băbească » (o destul de comună relație amoroasă într-un spital de ofticoși) a devenit o « fabulă de aur » (alegoria vîleșii și morții, disputa dintre voioasa și sumara încredere în bunătatea omenească și sumbra « gravitate spaniolă » a teroarei, duelul dintre activitate și contemplație). Nu cumva arta e totodată și leac, tratament, elixir de tinerețe fără bătrînețe? Sau, cel puțin, singurul adevărat *vin de viață lungă*?

Întâlniri româneşti în Jurnalul lui Ernst Jünger

Cele două cărţi ale jurnalului lui Ernst Jünger, personalitate singulară a literaturii vestgermane, apărute în 1980—1981 sub titlul *Siebzig verweht*¹, voluminoase şi pline de miez, se citesc cu interes. Ceea ce frapează la acest jurnal, cuprinzând o perioadă de cincisprezece ani (1965—80), este faptul că o remarcabilă mobilitate în gândire este permanent dublată de o deloc obişnuită mobilitate fizică (nici chiar pentru un om tânăr — Ernst Jünger însă a împlinit anul acesta 86 de ani!). Jurnalul de idei este totodată şi jurnal al unor călătorii întreprinse în zone geografice extrem de variate. Autorul poate fi întâlnit în cursul unei singure călătorii la Genova, Djibuti, la bordul unei nave în plin Ocean Indian, la Kuala Lumpur, Singapore, Manila, Tokio, Ceylon, Țările Arabe, alteori preferă Turcia, Creta, Korfu, Islanda. Jurnalul se țese din nume geografice pline de exotism şi nume de personalități, aparținând cercului de cunoscuți ai autorului, din evenimente aparținând sferei politicii şi din altele intrate în istorie, din gânduri izvorite din contactul nemijlocit cu natura şi oamenii sau din lectura unor cărţi. Dar spiritul lui Jünger, liber în înţelesul superior, nu este niciodată dezordonat, iar mişcarea ideatică a Jurnalului, în mod paradoxal, stringentă, cu toată năvala de impresii. Noului nu i se răpeşte valoarea de surpriză, dar el este totuşi raportat fără întârziere, printr-un mecanism firesc, la cuprinzătorul sistem de semne cunoscute, integrat acestuia. Necunoscutul, straniu care violentează îndeobşte cugetul cuiva aflat într-o călătorie îndepărtată, în cazul nostru al unui european aflat, spre exemplu, în Malaezia, întâlneşte la Jünger fortificațiile specifice pe care i le ridică în cale adevărata cultură a minții şi a inimii. Gradul de concentrare şi calitatea privirii îndreptată asupra celor insufleţite şi neînsufleţite definesc forma preferențială de contactare a lui Ernst Jünger — întâlnirea: întâlniri cu oameni şi plante, cu idei, arbori, in-

¹ Ernst Jünger, *Siebzig verweht*, Ernst Klett, Stuttgart, 1980—1981, 2 vol. Autorul este cunoscut cititorului Secolului 20 şi prin fragmentele apărute în decursul anilor în revistă: *Jurnal* (trad. L. Voita, nr. 5/1968), *Vinditori subtile* (trad. L. Voita, nr. 3/1969), *Pe falezele de marmură* (trad. Ion Roman, nr. 5/1970), *Heliopolis* (trad. L. Voita, nr. 7/1973).

secte și cărți. Formația solidă, literară, artistică și științifică, în tradiția unui Lichtenberg, citat adesea, și a lui Goethe, îi prilejuiește reflecții competente și pătrunzătoare despre cele mai felurite lucruri. În Sumatra se dovedește a poseda cunoștințe întinse de botanist, contemplând o *Rafflesia*, mare cit o roată de car, de un roșu cărnos. În Insulele Maldive, adaugă colecției sale de entomolog recunoscut un exemplar din *Ornithoptera darsius* și este dezamăgit de faptul că n-a izbutit să întâlnească un *Papilio parinda*². Inteligența autorului este hrănită în principal prin simțul ochiului (adnotațiile despre muzică sînt rare), un ochi scolț în egală măsură prin exercițiul contemplării îndelungi a unui tablou renașcentist, ca și prin studierea sub microscop a vreunui hexapod, în încercarea de a-i stabili, dincolo de manifestarea sa vizibilă, apartenența la o clasă și o familie. Răsfoind paginile *Jurnalului* am avut plăcerea să descoperim că privirea atentă și lucidă a lui Jünger s-a oprit și asupra unor români din țară și dincolo de granițele ei, și că această privire, plină de o simpatie pe care am putut-o descifra îndărătul notațiilor discrete, caracteristice autorului, a știut să sezeze în aceste *întîlniri* un sens mai cuprinzător, extinzînd aprecierea acordată celor pe care îi cunoscuse personal asupra nației întregi³. Respectul nutrit pentru Emil Cioran răzbate dintr-o scurtă însemnare din 17 septembrie 1979, în care recomandă pentru o « lectură a pesimiștilor: Schopenhauer, Cardanus, Cioran. » Dintr-o scrisoare către același, din 2 februarie 1974, mai desprimem: « *De l'inconvénient d'être né* a sosit de Crăciun — mulțumiri din inimă ! Maximele Dumneavoastră sînt acum apreciate și în Germania. Acest lucru mă miră — bineînțeles nu din pricina maximelor, ci din pricina conșanțelor mele, care, *rebus sic stantibus*, nu presupuneam că ar poseda un atare bun gust. După cum vedeți, însă, citate din Dumneavoastră se găsesc acum pînă și în calendare ».

O altă personalitate de prim rang, Mircea Eliade, este în mai multe rînduri întîlnită în paginile *Jurnalului*, fapt explicabil și prin existența unei corespondențe de oarecare regularitate între cei doi. Fără a trece în revistă toate aceste însemnări despre Eliade, ne vom opri în primul rînd asupra unei scrisori mai ample, trimisă lui pe 30 mai 1969, în care Jünger îi împărtășește plăcerea pe care a avut-o, discutînd cu niște vizitatori români la el acasă, la Wilflingen: « Dragă Mircea Eliade, ieri m-a vizitat Aurel Rău, redactor al revistei *Steaua*, în care au fost publicate și contribuții ale Dumneavoastră. A venit cu soția ; am petrecut o după amiază plăcută împreună. România este probabil țara dindărătul « Cortinei », de la care trebuie sperat aportul cel mai mare la cultura europeană. Urmele acesteia, care pot fi urmărite pînă înapoi la epoca romană, nici nu au fost acolo șterse cu totul vreodată. Ai întotdeauna prilejul unei discuții de ținută cu vizitatorii cultivați care vin de acolo⁴: Dan Hăulică, Petre Stoica, Aurel Rău, Vintilă Horia. (...) Domnul Rău

² În pofida corespondenței științifice susținută pe această temă a instituții și persoane particulare, Jünger se desemează, cu modestie, doar drept un entomofil, atunci cînd relatează o discuție din 1971 dintre el și Roger Caillois, un alt pasionat al acestui domeniu, discuție care a avut loc la Nizza, la hotel Negresco (!).

³ Este posibil ca primele informații mai substanțiale, care s-a-i fi trezit curiozitatea cu privire la români, Ernst Jünger să le fi deținut de la Valeriu Marcu, provenit din România, figură interesantă de militant care în perioada interbelică se aflase în legături strînse cu autorul, Jünger amintindu-se și de plimbările făcute în comun prin Berlin, înainte de 1933. Însemnarea, datată 28 octombrie 1979, este făcută cu ocazia primirii unei scrisori din România: « Trebuie să-i recitesc scrisorile (lui Marcu — n.n.). De curînd mi-a scris un român, care îmi comunică că lucrează la o biografie despre el. Oare am mai notat undeva că îmi scrisese după 1933 din Viena: « Tot ceea ce posed și poate fi împărțit, vă aparține de azi înainte și Dumneavoastră pe jumătate » ! Apoi a plectat la Nizza ; am mai corespondat încă cu el de la Mojaștic. A murit la New York. Acolo am pierdut mai mulți prieteni emigrați care au rămas în acel oraș (...) ».

⁴ Adnotarea nu reprezintă o complexență, întîlnită uneori în astfel de ocazii. Jünger este mereu scrupulos și își mărturisește de altfel, în altă însemnare (din 29 martie 1968), dorința puternică,

imi povestește că sînteți așteptat la toamnă în România. Sper că planul acesta se va realiza. Lucrez mai departe la *Drugs and Extasy*. Va ieși o carte groasă și mă bucur că va începe cu introducerea pe care v-am dedicat-o și cu citatul din *Zalmoxis*. Ea conduce cititorul din Europa, trecînd peste Orient, pînă în Mexic: vin, opiu, mescalina». Cu un an înaintea acestei însemnări, notase în *Jurnal* (la 1 iulie 1968) cîteva rînduri cu privire la români în general: «La ceai am avut ca oaspete pe scriitorul român Dan Hăulică. A adus exemplare din revista *Secolul 20*, pe care o conduce, și lucrarea sa despre sculptorul Brîncuși. Discuții despre cunoscuți comuni parizieni și români, Mircea Eliade, prințul Sturdza, Hélène Morand. Țara formează o insulă sau o geodă cristalină în interiorul Balcanilor — din punct de vedere lingvistic și cultural, chiar și fizionomic în rîndul elitelor, aceasta se vede încă de la primul contact.»

Jurnalul lui Eliade, pe care acesta i-l trimite lui Jünger în 1973, este primit cu interes⁵ de autorul german: «Mulțumiri din inimă pentru jurnalul Dumneavoastră. Lectura m-a incitat și mi-a oferit niște ore plăcute; inconfundabilă este și aici aura, care distinge opera și persoana Dumneavoastră (atmosferă de inițiere). «*Fragments*» d'un *Journal* găsesc că este un titlu prea modest, aproape o tautologie. Orice jurnal este fragmentar; în asta constă tocmai farmecul și caracterul său. Cu privire la atitudinea, pe care spiritul timpului o imprimă cu de-a sila individului, găsesc însemnarea Dumneavoastră din 25 august 1947 excelentă. Ea amintește de maxima lui Léon Bloy: trebuie să penetrezi în «substanța istoriei» (18 noiembrie 1973). Într-un *post-scriptum* la această scrisoare, Jünger adaugă — mărturie a interesului reciproc și a curentului de simpatie existent între autorul *Vîndătorilor subtile* și români: «Românii sînt singurii dîndărătul «Cortinei», care tipăresc cărți ale mele. Vă trimit prin poștă *Pe falezile de Marmură*».

Consemnînd aceste prezențe românești în jurnalul unuia dintre scriitorii cei mai remarcabili de limbă germană, ne-am amintit în chip firesc de urarea pe care Ernst Jünger o făcea *Secolului 20* în 1971, la împlinirea a zece ani de la apariția revistei:

«*Felicitări din toată inima la aniversarea publicației
SECOLUL 20.*

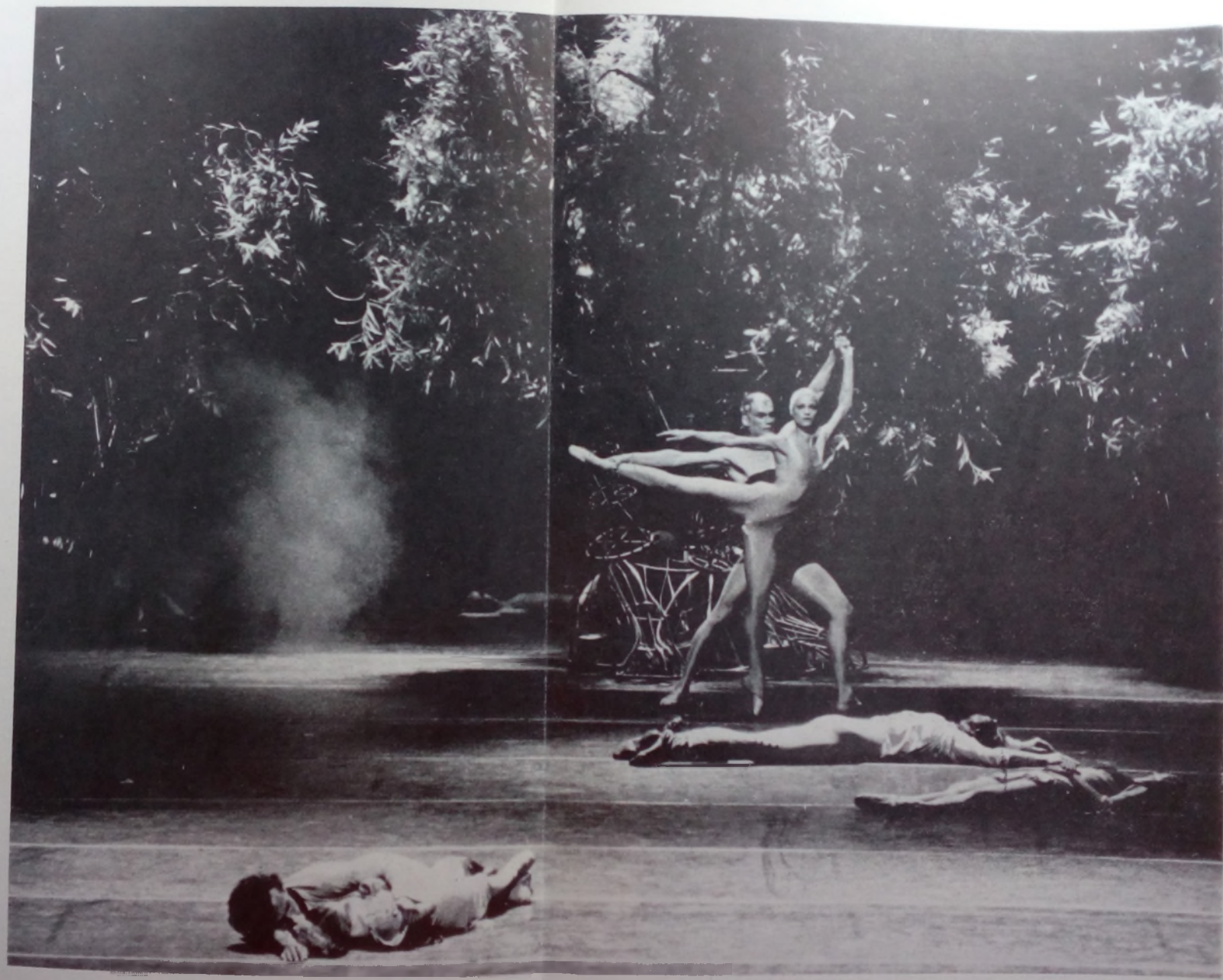
*Fie ca frumoasa dumneavoastră Revistă,
durînd peste veac, asemenea păsării Phoenix,
să renască din propria ei cenușă
în chip de:
SECOLUL 21»*

«foamea» de a întâlni oameni cultivați, specie care îi pare a fi pe cale de dispariție: «*Der Hunger nach kultivierten Menschen wächst. Sie werden seltener, verschwinden vielleicht ganz.*»

⁵ Un interes îndoit: în primul rînd, firesc pentru că *Jurnalul* în cauză aparține unui gânditor ca Mircea Eliade, iar în al doilea rînd, pentru genul literar în sine. O parte nu mică din opera literară a lui Jünger o formează tocmai jurnalul. Că și Eliade manifestă o atenție deosebită pentru acest gen, o mărturisește o însemnare a sa, pe care o citează Jünger, remarcînd că dorința i s-a îndeplinit într-un tîrziu: «*Combien j'envie ceux qui savent tenir un journal*» (Paris, 1 mars 1957). De altfel, atunci cînd Jünger împlinise 70 de ani, Eliade scrisese în *Antaios*, vol. IV, nr. 5/6, martie 1965, niște «*Notes sur le journal d'Ernst Jünger*».

⁶ Ernst Jünger, *Pe falezile de marmură*, traducere și prefață de Ion Roman, București, Ed. Univers, 1971.

«Visul unei nopți de vară» în viziunea lui JOHN NEUMEIER



DANSUL CA ÎNTRUPARE

Dramaturgia baletului (*Visul unei nopți de vară*) este cea a piesei lui Shakespeare, adaptată doar la altă epocă: o curte ducală germană 1830 va înlocui curtea mitologică a lui Theseu. Limbajul transpune însă tranșant acțiunea din mijloacele teatrului cuvîntat în cele ale mișcării dansante — pe textul unei muzici de astă dată tripartite, urmărind logica celor 3 medii implicate în acțiune: « curtea » firesc purtată pe scriitura sensibilității romantice a lui Mendelssohn-Bartholdy, « meseriașii » împinși de resorturile unei flașnete mecanice (muzică tradițională), reactualizînd lumea boemei populare, a unor « Lumpatius Vagabundus » și lumea « zinelor pădurene » în sonorități abstracte desmărginitoare (György Ligeti).

Impactul dintre cele trei stiluri muzicale și cele trei « lumi » ale dramei răs-punde unei oportunități structurale imperative. Acelorași trei stiluri li se acordă și o tratare specifică în plastica spațială a decorului și costumației. Pe suportul celor trei materii spațiale, se poate sculpta mișcarea, compune discursul plastic al dansului.

Interiorul unui salon de palat din zona de sugestie a biedermeier-ului și costumele vaporos-grațioase ale femeilor sau uniforme fercheșe ale bărbaților, oferă un cadru și o materie pentru un stil istoric și o mișcare coregrafică elegant-manierată, sentimental-ironică, suplu arabescată, pe sub care se simte discret canavaua unei realiste pantomime galante — ca mise-en-scène privind anecdotica unei lumi închise.

Meseriașii, nedispunînd de un spațiu propriu lumii lor, evoluează ca întruși, spărgînd disonantic cînd spațiul manierat al curții, cînd cel natural-fabulos al

pădurii. Ei își construiesc totuși mișcarea pe suportul unui corp mobil, pe care-l poartă solidar ca pe o cochilie: flașneta-dulap pe roțile, care le permite o compoziție de grup cu variațiuni grotești, mereu ordonate ombilical în jurul obiectului-tutore, parcă generator de hilare tresăltări, personajele avînd individualitatea prinsă în suita ordonatoare a clapelor și ciocănelelor mecanice, într-o sincronizare anti-naturală (datorită retezării matematice a ritmului) a cărei naturalețe *nefirească* creează dimensiunea exaltantă a umorului. Și aici conturul social-istoric, ușor apăsător, reține acțiunea în țarcul unui timp dat, recognoscibil și intransgresabil.

Lumea în care se desfășoară visul beneficiază însă de un cadru atemporal: natura, decantată într-un « nou figurativ », purificată de contingente, receptacol mirific în care se poate incuba starea de *absolut* a iubirii care se caută pe sine în celălalt. Invenția scenografică este totală și determină valorile de substanță ale dramei, infuzindu-le. Nu mai avem actualizat un peisaj, ci un *tărîm*: trei grupe de tufe copăcine, scinteindu-și vibrația frunzelor sub un cer înstelat de o mină transparent demiurgică, cețuri fugare, fumerole vălătucite în leneșă metamorfoză, ce se preling pe sub poalele pilcurilor frunzoase ce plutesc și ele în rotiri, cuprinse de gravitația unui mister translucid, populat de sculpturi argintoase înveșmîntate în carapacea suplă a solzilor magnetizați de lună — pe sub care se vălurește tremurul mușchilor.

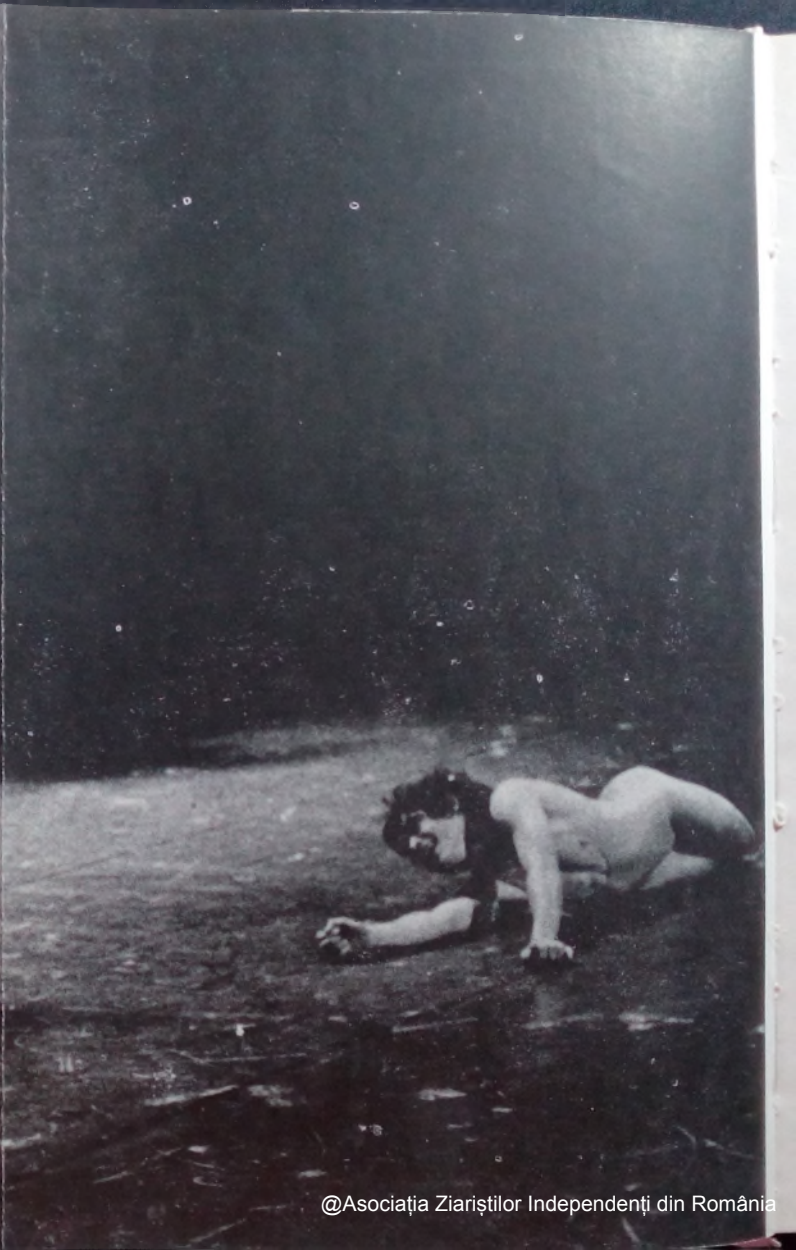
Iar dansul acestor supra-ființe, crisalide muzical arhitecturate, pornește din visceralitatea libido-ului freudian — ca generalitate instinctuală a umanității — înflorind superior sub transcenderea eros-ului. Nimfele se încolăcesc, se preling, se înnoadă, se desnoadă, se caută, se evită, adînc rătăcitoare, minate de vraja unei chemări zeești; o lentă damnațiune, un joc etern, gingaș învăluitoar, beat de desmierdări cumpănite pe o savantă orlogerie, dezlănțuite în logica supremă a Eros-ului atotsuveran. Un ritual înalt și afund al trupurilor care urcă în sfera de cristal a naturii spre ordinea ascunsă, dezvăluită în presimțiri doar, a spiritului.

Neumeier atinge în acest vis *întrupat în mișcare, universalitatea*, ieșirea din istorie, superba zbatere a ființei sub *sacra transcendență a iubirii*.

Spectatorul e forțat, fascinat să trăiască *extazul prin luciditate*. Cu ochii mari, pironiți, suspendat în tremurul imobilității, captat, « captivat » în imagine ca insecta în stropul de chihlimbar, se va trezi pentru a nu uita niciodată acel vis perpetuu al umanității, acel lanț al divinelor erori pămîntene, pentru a nu regreta niciodată că s-a trezit — pentru că amintirea actului de creație îl va nemuri în continuare.

Coregrafia și, odată cu ea, baletul, încetează de a mai fi o penibilă dexteritate a contorsionării trupești, un pariu acrobatic straniu de absurd, ca cel al pisicii care cîntă o arie...

« Întruparea » semnifică bivalența pogorîrii duhului în anatomii, operînd trecerea de la atlet la *creatură*, și, o dată cu aceasta, *intrarea în destin*. Prin întrupare trupurile devin *ființe*, lăcașuri privilegiate vizitate de *noime*. Prin întrupare dansul creează din nou Omul, devenind, astfel, o comuniune poetic-filozofică cu sinea noastră, care ea singură are dreptul să poarte numele de artă.



JOHN NEUMEIER

visul unei nopți de vară

opera din Hamburg



TEA PREDĂ



Enigmaticul John Neumeier

Nimic din înfățișarea calmă și oarecum absentă a tânărului bărbat subțiratic, cu fața palid oacheșă și trăsături plăcute, care, îmbrăcat în trening și teniși traversa foaierea Operei bucureștene (devenit o emoționată arhiplină sală de conferință de presă), nimic din apariția și alura lui, întru totul neostentative, lipsite de orice dram de superbie afișată, nu trăda personajul hiper admirat, hiper adulat, vedeta numărul unu, super starul coregrafiei europene contemporane.

Nimic din acel intimidant, provocator arsenal de extravagantă și seducție pe care suntem tentați să-l atribuim unui « monstru sacru » ; și mai ales unui « monstru sacru » al unei arte atât de strălucitor prezente, de o eleganță atât de rafinat persuasivă, cum este baletul.

Traversa lungul spațiu îndreptându-se liniștit spre locul ce-i fusese rezervat (cu pași ușori, elastici, amintind prin aceasta pe fostul dansator), necăutând privirea nimănui, nesurzind nimănui, concentrat în sine, total nepăsător la zgomotul aparatelor de filmat ce-i pindeau apariția, la rumoarea festivă, excitantă a foalerului ce-l aștepta înșesat de persoane oficiale, dansatori, ziariști, critici ; revenea din sala de repetiții și ne-a rugat, pe un ton calm, cu o anume blîndețe detașată, să-i îngăduim ca după o scurtă conversație să se retragă, întrucît este ocupat cu repetițiile spectacolului de seară ; conversația însă, bineînțeles, s-a prelungit mult. Neumeier lăsîndu-se, politicos, devorat de nesățiosul apetit de cunoaștere al celor prezenți. (politețea unui « mandarin », mi-am spus, admirîndu-i stăpînirea de sine, liniștea egală, suverană.)

L-am văzut apoi la repetiții. Stătea nemișcat, jos, pe un scaun oarecare de unde putea avea o bună perspectivă, cu degetele palmelor larg răsfrînte sprijinite pe

genunchi (o atitudine a lui obișnuită la repetiții, cred, pentru că o mai zărisem în fotografii de lucru, dar chipul lui, acum, părea mai supt, puțin emaciat, cu osatura și mai fină); stătea tăcut, imobilizat într-o postură de imperturbabil calm aparent (de data aceasta chiar semăna cu un mandarin, bizar travestit, prezidind un ceremonial ce trebuia îndeplinit cu maximă minuție); urmărirea însă cu ochi atent, sfredelitor, căruia nu-i scăpa absolut nimic, mișcările de incredibilă dificultate ale dansatorilor, și ei tăcuți, cu chipuri concentrate, repetind, de câte două ori, de câte zece ori, de câte ori era nevoie, vreo înlănțuire de pași ce nu atinseseră încă perfecțiunea, și care dansatori, seara, își vor părăsi banalele lor maiouri de exerciții și ciorapii protectori, groși, de lână, ce absorb sudoarea, și, înfășurați în sunete prelungi de orgă, în dulci ucigașe extazuri și albori de lună vor deveni elfi, Titania, Oberon, sau Puck cel năzdrăvan.

De unde vine vraja ciudată, obsedantă, neliniștitor învăluitoare a « Visului unei nopți de vară » neumeierian? De unde senzația aceasta, greu controlabilă, de realitate mai adevărată decât realul, pe care, ciudat, o găsim, o re-găsim tocmai în articulațiile fantasmagoricului, în derularea visului, și nu în lumeștile întâmplări petrecute la lumina zilei, ale Curții lui Theseu? Căci imaginara Curte a lui Theseu, mutată în timp și spațiu nu are importanță la ce Curte ducală, siluetele delicat prețioase ce-o populează, gesturile de elegantă curtoazie, parfumul Empire, buchețele virginale de liliac alb, surîsurile șăgalnice, ghirlandele roz, pălăriușele cu dantele, pînă și grațioasele cusătorese ce aranjează nemaipomenita, pură, albastră rochie de nuntă a Hipolitei —, totul pare a fi scenariul unui joc, doar al unui joc, chiar dacă serios și unanim acceptat, scenariul unei realități de gradul doi. Tulburător, intens, răscolitor rămîne adevărul visului, vis care devine, printr-o magistrală inversare, nu o incoerență și aberantă înlănțuire de gesturi, ci realitate mai adîncă, realitate de gradul unu.

Celebru coregraf englez, sir Frederick Ashton, crease înaintea lui Neumeier, un « Vis al unei nopți de vară » în care fabuloasa lume a elfilor se mișcă, scăldată în zumzetul feeric al muzicii lui Mendelssohn-Bartholdy, într-un tărîm al diafanului, cu un Oberon plutind în voaluri de culoarea ierbii, cu o Titanie amintind prin tunica transparentă, cu aripioare, romantica « silfidă » a baletului veacului ce a trecut, o lume cu miros de crîng stropit de rouă, o lume de o grație vegetală, zărită, irizată, prin aripa unei libelule.

Neumeier despoaie lumea elfilor de voaluri transparente, de candori și dulci armonii jucăușe petrecute într-un frunziș suav și înmiresmat de pădure. Duhurile lui sunt smulse de undeva din adîncul obscur, din vrejuri obscene, din lubrica vînzoleală născătoare, din viscerele pămîntului. Ele urcă, precum o răsuflare nocturnă a pămîntului, urcă, abstrase din măruntaiele lui de chemarea lucioasă a lunii pline, se preling, se rostogolesc în ghemotoacele de abur dens, albastrui, ce plutesc în pădurea cu copacii de un verde sticlos, sub un cer jos, spuzit de stele singurii.

Scînteietoarea muzică de scenă a lui Mendelssohn-Bartholdy a dispărut, ca un vis al zilei.

Trupuri superbe de dansatori, cărora colanți subțiri de culoarea pielii le reliefează mecanismul perfect al mușchilor, străbat lunaticile, largile blocuri sonore, cu dire prelungi de orgă, ale muzicii lui Ligeti. Oberon și Titania, turnați în pulbere de lună, înaintează statuar, lent, prin pîcla albastruie pe care-o străpung cu umerii, cu pîntecul și coapsele lor argintate; înaintează într-un uluitor *ralenti*, în salturi rotunde, cu mușchii superb încordați, oficiind, cu răsuciri, apropieri și înclăștări fellne, fantasticul, magnificul joc al Eros-ului.

Privind, vrăjită, cum se săvârșește și desăvârșește iluzia, mi-l închipuiam, printr-un efort al ochiului minții, pe Neumeier, magician tăcut și a toate făcător, cum trimite, de undeva, din clar-obscurul unei loje-fortărețe capitonată cu velur, cum trimite un duh misterios, un suflu învăluitoare, tiranic, spre rotocoalele de abur nocturn al scenei, peste copacii verzi sticloși, în trupurile dansatorilor acoperite de broboane de sudoare divină, peste noi toți, spectatori înminunați, cu sufletul suspendat, prinși în farmec, ca într-o plasă fină, invizibilă, de aur lichid.

Zorile sunt departe; Puck mai are încă, în cârlionții lui roșcați, puzderie de licurici ai nopții. Și se mai joacă încă, cu floarea buclucașă, dăruită de Oberon, floarea roșie a oarbeii iubiri. Bottom și bieții lui tovarăși, rătăciți în pădure, își mai ascund teama cu gesturi caraghioase de circ, de August-prostul, în sunetele vesel-ramolite ale frumoasei lor flașnete. Cuplurile de îndrăgostiți se mai urmăresc, bezmetic, în noaptea nebună, și Puck, tăvălindu-se de rîs. îi încurcă, îi mută unii în locul celorlalți, îi rostogolește unii peste alții, ca pe niște eșarfe mototolite. Titania se culcă; coboară lent, lent, pe scări-trupuri de elfi, alunecă, șarpe ireal, pe spinările lor îndoite, adoarme, ofrandă lunară, înfășurată de trupurile lor ce se închid peste ea, tandră cristalidă, precum niște vrejuri ciudate protejînd o sămînță divină, precum carapacea de sidef a scoicii peste miezul ei tainic, dulce. Apoi dansul ei în visul stîrnit de Eros, dansul ei magnific-deșăntat de Irodiadă, pe umerii lui Bottom cel cu urechi imense de frunziș, cuibărelile ei, frisoanele ei, extazul ei.

Dar dimineața este aproape, ceața se risipește, visul nopții se destramă, « cornii sună și cîinii latră în dimineața curată și voioasă ».

Dincolo de senina cortină albastră tivită cu galon mare, auriu, poate începe visul diurn, minunata nuntă a lui Theseu și a Hipolitei.

Dar, atenție, Puck este aproape. Trupul lui de copil divin se învîrtește precum o elitră de lumină carnală. Și poartă, lîngă gleznă, floarea iubirii.

Lumina scenei se stinge încet, sărută doar, în rotocol, mic, din ce în ce mai mic, floarea roșie, vie ca o chemare, ademenitoare ca o promisiune de fericire; apoi floarea se depărtează, se depărtează, dispăre.

Am regăsit floarea roșie, noaptea, tîrziu, după spectacol, la butoniera lui John Neumeier. Purta, la fastuoasa recepție dată în cinstea lui, un costum simplu de seară, negru, care-i pune și mai mult în evidență paloarea ascetică a feții. Și roșul învăpăiat al florii. Trecea calm, tăcut, printre grupurile compacte de admiratori, cu aceeași privire blîndă, oarecum detașată, întoarsă înlăuntru sub nu știu cîte ape doar de el știute. Avea acum pe buze un zîmbet ușor, deabia văzut, tainic.

Für Secolul 20,

mit meine besten Wünsche.

und Dank

John Neumeier



T I P O L O G I I ÎN CONFRUNTARE



MIHAI ISBĂȘESCU

Românul în literatura germană

Din totdeauna omul intrat în relații complexe cu alți oameni și-a format o părere și o imagine oarecum subiectivă, cel mai adesea fixă, despre semenii săi. Tot astfel și popoarele, în ansamblul lor, și-au făurit imagini stereotipe despre alte popoare cu care au venit în contact și cu care au avut relații, indiferent de intensitatea, substanța și sensul acestor relații. Iar imaginea aceasta stereotipă, formată inconștient și spontan în conștiința poporului, își găsește uneori expresia decantată artistic în creația literară ivită de-a lungul timpului în mijlocul lui. Și, de bună seamă, relațiile de natură economică, politică și spirituală, integrate sub semnul dezvoltării istorice specifice, generează imagini reciproce, ale fiecărui popor, despre caracterul celuilalt, imagini ce nu sînt totdeauna scutite de tensiuni, presupuneri sau prejudecăți și care, nu de multe ori dezvăluie poate mai multe referiri la caracterul comunității de limbă, trecut și tradiții care a creat imaginea stereotipă. Căci pentru formarea unei astfel de imagini stereotipe este necesar ca ambele popoare — și cel stereotipizat și cel care a creat stereotipul — să se cunoască bine și să folosească propriile însușiri pozitive și negative ca etalon sau sistem de referință pentru conturarea chipului « celuilalt ». Iar apariția imaginilor stereotipe presupune, în mod

fiere, relații continui de lungă durată — de vecinătate, prietenie sau adversitate — care dau acestor imagini o nuanță mai mult sau mai puțin discretă de apreciere sentimental-binevoitoare sau de resentiment satiric-caricaturizant.

Cercetătorul, care încearcă să descifreze chipul românului în literatura de limbă germană, se lovește de o primă dificultate, ce restringe considerabil incidența premiselor formulate mai sus, prin faptul că relațiile dintre români și statele de limbă germană au fost în veacurile trecute mai mult sporadice, indirecte și pe bază de contacte individuale. Din această pricină chipul românului creionat în literatura de expresie germană nu este totdeauna însumarea unor impresii numeroase și ample, ci rezultă — mai cu seamă în veacurile mai vechi — din generalizarea și absolutizarea unui caracter sau tip individual, ale cărui specific și faimă au depășit granițele naționale și au răzbătut pînă la periferia cunoștințelor enciclopedice ale unor poeți ori scriitori germani. Aceasta, firește, într-o vreme cînd românii se împotriveau cu vitejie și disperare năvălirii tătarilor, și mai ales înaintării turcilor spre Europa centrală și apuseană, și cînd constituiau, pe meleagurile lor, o poartă de comunicare, dar și de zăvorîre, între cultura romanic-gotică a occidentului și cea bizantină-arabă a orientului, alcătuiind astfel o sinteză unică și fericit-originală a două lumi, a două altoluri pe un trunchi tînr, viguros și plin de vitalitate, cu rădăcinile adînc înfipte, din străbuni, în glia meleagurilor de unde nu s-a lăsat niciodată dezrădăcinat. În schimb la sașii din Transilvania, care au apărut în regiunile carpatine începînd din veacurile XI—XII, și la șvabii așezați în Banat după jumătatea secolului XVIII, chipul românului cristalizat în literatura lor este produsul unor relații directe multiseculare, desfășurate cel mai adesea sub semnul unor năzuințe și lupte comune sau paralele.

Puține sînt încercările de pînă acum de-a descifra relațiile dintre români și germani și ele se limitează îndeobște la schimbul de idei și valori culturale (I. Gherghel, K. K. Klein etc.) sau la peisajul geografic și uman surprins de unii călători germani pe meleagurile românești (Manfred Steinkühler, Bernhard Capesius etc), notații — cele mai multe — lucide și prozaice sau discursiv-științifice; în ele se conturează specificul pollmorf și policrom al pămîntului românesc, aspectul exterior al așezărilor și impresii asupra stărilor social-politice, dar prea puțin trăsăturile psihice și caracterul omului. În cele ce urmează, vom încerca să surprindem — nu prin enumerarea exhaustivă a mențiunilor ci, prin tipizare selectivă a viziunilor — chipul românului condensat poetic în imagini stereotipe, difuzate literar de-a lungul veacurilor milenului nostru.

Prima mențiune a românilor în literaturile de limbă germană datează de pe vremea cînd erau încă numiți vlahi (*Vlachen, Wlachen*) și cînd încă nu fuseseră întemeiate primele principate românești. O găsim în *Cîntecul Nibelungilor*, ale cărui versiuni manuscrise, păstrate pînă la noi, au fost așternute pe pergament la începutul veacului al XIII-lea, dar a cărui complicată și încă neelucidată geneză poetică, de mai lungă gestație, ne duce pînă în prima jumătate a secolului al XII-lea, dacă nu chiar în secolul XI. Este un lucru știut — și oarecum general valabil pentru literatura și plastica mai ales a veacurilor dinspre evulul mediu — că fiecare epocă și fiecare poet sau artist văd chipul « celuilalt » în lumina propriei concepții de viață și a specificului formației social-economice pe care o cunoaște și prețuiește din proprie experiență. Astfel și poetul anonim al celebrei epoci eroice germane vede și zugrăvește — cum altfel decît după realitatea trăită direct sau mediată prin versiunile călătorilor și neguțătorilor vremii — un principe român care, cu sulța sa de vasali, face senzație în alaiul fastuos, alcătuit din puzderie de vasali, cu care Atila o întîm-

pină pe Kriemhilda, ca mireasă și soție, la Teln, pe Dunărea austriacă. În strofa 399 din manuscrisul B se spune:

... vedeai și Vlahi mergînd de sirg,
Și stolul cailor, ce-l călăreau cu vină.
Vădeau fără de teamă, deprînderi din țara străbună.¹

Iar mai departe în strofa 1343 din același manuscris:

... Ducele Ramung din a Vlahilor Țară,
Vasali vreo șapte sute veneau cu el în goană
Ca păsările iuți, veneau fără de teamă.²

În mod anacronic, poetul secolului XII—XIII îl vede pe român ca un duce feudal la curtea unui Atila din vremea migrației popoarelor și acest duce — al cărui nume *Ramung* pare să nu fie altceva decît o variantă fonetică, alterată prin transmiterea orală sau printr-o percepere auditivă aproximativă (cum este adesea cazul cînd cineva aude și înregistrează un cuvînt dintr-o limbă străină) a denumirii *român* sau poate a numelui *Roman* (pe care l-au purtat mulți domnitori valahi) — dispune, în sensul reprezentării principelui în societatea feudală, de șapte sute de viteji călări, foarte îndemînați și ageri ai căror cai impresionează prin frumusețe și iuțeală și îi apar poetului ca demni de menționat. Deopotrivă ca arcași meșteri și călăreți neîntrecuți sînt menționați valahii și « regele » lor și în *Cronica rimată austriacă* (*Österreichische Reimchronik*) a lui Ottokar din Steiermark (scrisă între 1285 și 1309), unde Otto de Bavaria, contracandidatul lui Carol Robert de Anjou la tronul Ungariei, suferind o grea înfrîngere din partea Valahilor, aliați cu acesta din urmă, este dus într-o umilitoare captivitate și nu i se redă libertatea decît după ce renunță la coroana ungară³.

¹ În germana medievală textul sună astfel:

... unt den Vlāchen, sach man swinde gān,
ir ros diu vil guten, dā si mit kreften riten.
swaz si site habeten, der wort vil wenic vermiten.
(Accentul circumflex indică doar lungimea vocalei respective)
iar traducerea oarecum liberă în germana modernă:
Den Polen und Walachen schritt eben durch das Feld
Die Schor der guten Rosse, die sie mit Kräften ritten.
Sie zeigten sonder Scheuen ein jeder seiner Heimat Sitten

(Cf., Das Nibelungenlied, übertragen von H. A. Jungmans. Vorwort und Texterläuterungen Mihai Ișbășescu. București, Ed. Tineretului 1961, Vol. II, pag. 15.)

² Textul medieval:

Der herzoge Rāmunc ūzer Vlāchen lant,
mit siben hundert mannen kom er fūr si gerant:
sam vliegende voegele sah man si varn,

Traducerea în germană modernă:

Da war der Herzog Ramung aus der Walachen Land:
Mit siebenhundert Mannen kam er vor si gerant;
Den wilden Vögeln ähnlich, sah man einher sie fahren

(Ibid. pag. 16)

³ Cf. K. K. Klein, Rumänisch-deutsche Kulturbeziehungen. Heidelberg, 1929, p. 66.

Îndată după întemeierea lor ca state feudale libere, țările românești — Valahia și Moldova — au avut un mare rol întru apărarea creștinătății și a Europei Centrale, prin rezistența lor dîră și disperată în fața pătrunderii turcilor și tătarilor. Prețul mare al acestor lupte — păstrarea libertății și independența sau înfringerea și robia — îl silea uneori pe cite un domn la măsuri crude și înspăimîntătoare, care să-l țină pe «păgîni» departe de hotarele țării lui. Astfel Vlad Tepeș, în realitate un luptător patriot pentru libertate, un organizator înalțat al țării lui și un adversar neîndurat al jafurilor și crimelor prin care încercau să supraviețuiască feudalii din întreaga Europă în vremea domniei lui (între 1456 și 1462), este veșnicit de către frămîntatul țesător, maestru-cîntăreț și poet german Michael Beheim (1416—1478), într-un poem de 107 strofe a cite zece versuri, numai pentru legendarele lui cruzimi, prezentate cu sadismul de largă și bonomă respirație epică al morităților și poveștilor de groază. Beheim nu amintește nimic despre siguranța și liniștea vieții asigurate în țară prin asemenea măsuri, în timp ce izvoarele italiene ale vremii povestesc că puteai lăsa pe-atunci o pungă plină de galbeni în mijlocul drumului, sigur fiind că a doua zi aveai s-o găsești neatinsă în același loc; în schimb insistă pe larg asupra imaginii unui Vlad Tepeș care-și lua masa în mijlocul unei oști turcești trase în țepă. Și imaginea aceasta a pătruns atît de adînc, încît după un secol reprezentarea repetitivă și epitetul de «Trakelwald» (versiune transmisă auditiv a lui «Dracul Vodă») erau încă îndeajuns de cunoscute, pentru ca un poet erudit și cu falmă ca Johannes Fischart să-și permită în poemul său *Flöhhatz* («Vinătorea puricilor», 1573) o aluzie străvezie și fără echivoc, atunci cînd descrie cum o femeie prinde un purice care-o chinula în timpul mesei:

«... și-l strivește pe marginea bîldului.
Lîngă vin și pîlne, ce trebuiesc cînstite
Și nu prin vărsare de sînge terfelite;
Și m-am dus atunci la Trakulam (Dracula) cu gîndul,
Care printre morți uneori își lua prînzul.⁴

Ca buni luptători și creștini, care în rest sînt oameni pașnici și toleranți, îi vede pe Valahi și Hans Tucher în *Reisebuch der Familie Rieter* (Jurnalul de călătorie al familiei Rieter), în primăvara anului 1479 cînd trece prin Moldova în drum spre Ierusalim⁵. Iar umanistul sibian Georg Reichertstorffer, care fusese de mai multe ori în Moldova secolului al XVI-lea, ca ambasador al regelui Ferdinand de Habsburg, și zugrăvise situația critică a țării în rapoartele sale — «... și el [domnitorii țării] nu sînt apărați în domnia lor nici de năvălirile dușmanilor, adică ale tătarilor și turcilor, întrucît foarte adesea sînt tulburați de ei...» —, are cuvinte asemănătoare pentru sublinierea acelorași calități: «de altfel acest popor moldav este, în felul lui, excelent pregătit sub aspect ostășesc și războinic, cum am mai spus. Îi recunoaște pe Christos și pe apostolii săi și, de la bun început, a ținut la credința sfîntului Paul, nu fără supremă venerație și evlavie. Alci mai există și diferite secte și diferite feluri de religii și nații, anume ruteni, sarmați, raizi [sirbi], armeni și

⁴ Versurile 1346—1350; vezi și K. K. Klein, op. cit. pag. 64. Textul german:

... richete ihn auf dem Teller,
Bei Wein und Brot, die man ehren muß.
Und nicht verschimpfen durch Blutverguß;
Da dacht 'ich an den Trakulam,
Der unter Toten sein Mahl nahm.

⁵ *Reisebuch der Familie Rieter*, Tübingen 1884, apud Adolf Armbruster în „Magazin istoric“, IX (1955), nr. 1 (94), pag. 8.

tătari și, în cele din urmă, un număr mărunț de sași transilvăni, care locuiesc împrăștiați prin țară și sînt supuși stăpînirii voievodului moldovean; diferitele lor ceremonii și dogme și le urmează fără zavistie și fiecare sectă și nație se străduie întru riturile și legile proprii.»⁶

Prima imagine mai cuprinzătoare a românului «după natură» o schițează poetul Martin Opitz, care vine în iunie 1622 în Transilvania și petrece un an la Alba Iulia ca profesor în școala crăiască. Opitz vizitează avid împrejurările, învață să-i aprecieze pe români ca urmași harnici și pașnici ai romanilor și dedică impresiilor sale un poem în formă de epistolă cu caracter contemplativ liric: *Zlatna sau despre liniștea sufletului* (*Zlatna oder von der Ruhe des Gemüts*). Într-o vreme cînd războiul de treizeci de ani începuse să bîntuie și să pustiască statele germane, Opitz descoperă cu simțul realității și cu nostalgie lăuntrică după liniștea idilică, în cursul unei șederi care este pentru el un fel de «Călătorie în Italia» a lui Goethe⁷, atmosfera romană a peisajului Văii Ampoiului, presărate cu anticități, și—printre cei dintîi—originea latină a limbii valahe:

... Ba ce-i mai mult, Attila cu oardele-i de Schiși
Omoară făr'de milă și peste ei domnește,
Ba Slavul vă-nconjoară și-n peptu-vă lovește !
Și totuși limba voastră prin timp s-a strecurat
Întreagă'nclit cu dreptul e lucru de mirat.
Italia, chiar, este departe de tulpină
Și-ntocmai Esperida [Spania] și Gallia vecină.
Pe cît de puțin ele cu Roma se unesc
Pe-atît de mult unit e poporul românesc.

În fiece colibă cu paie-acoperită,
Un singe nobil spune că limba moștenită
Și azi e tot aceeași, că datinele sînt
Păstrate cu credință, c-al vostru-îmbrăcămînt
Și jocul chiar e martor c-aveți tulpină veche.⁸

⁶ Georg Reicherstorffer, *Chorographie der Moldau*, 1550 (Moldaviae quae olim Daciae Pars. Excusum Viennae Pannoniae per Ioannem Singrenium MDXLI), apud „Sie förderten den Lauf der Dinge. Deutsche Humanisten auf dem Boden Siebenbürgens”, editat de Bernhard Capesius, București 1967, pag. 146—147. Cf. și K. K. Klein, op. cit. p. 73.

⁷ Joachim G. Boeckh, *Poemul Zlatna de Martin Opitz*. În „Revista de filologie romanică și germanică”, III (1959), nr. 1—2, pag. 56.

⁸ Versiunea românească este o versiune de tinerețe a lui G. Coșbuc (republicată în: Dăianu Ilie, *Poetul silezian Martin Opitz și Românii din Transilvania*. Alba Iulia 1946, oarecum liberă și cu unele omisiuni. Am completat între paranteze drepte, în traducerea noastră, unele părți omise și am dat unele explicații la text. Versiunea germană din subsol este redată după Martin Opitz, *Teutsche Poemata*. Ed. Georg Wickowski, Halle, 1902: ... hat nicht Attila mit seiner Scythen Haufen,

Und dann die Wenden-[Slawen] auch, euch feindlich angefallen ?
Doch eure Sprache bleibt noch hier auf diesen Tag,
Darob sich dann ein Mensch gar billig wundern mag.
Italien hat selbst nicht viel von seinem Alten,
Ingleichen Spanien und Gallia behalten.
Wie wenig dies nun kann den Römern ähnlich sein,
So nahe sind verwandt Wallachisch und Latein.
Es steckt manch edles Blut in kleinen Bauernhöfen,
Das noch den alten Brauch und Art der alten Sitten
Nicht gänzlich abgelegt, wie dann ihr Tanz anzeigt.

Și aici Opitz, Impresionat de aspectul artistic al horei, dă prima ei descriere deosebit de poetică și sugestivă, din întreaga literatură universală:

*Un joc ce-n frumusețe abia-și află păreche;
Acum se face-o horă, acuma se desparte,
[Sărind în sus, făcând o capreolă mută,
Pe care nemții mei, din Franța o-mprumută]
Acum pășesc cu toții de mână prinși, spre-o parte.
Acum spre cealaltă; se-nchină, fac ocol
Dintr-inșii fiecare c-un destru capreol.⁹*

Iar despre femeia și fata română, părerea lui se străvede limpede sub mantia humorului (atribuit de G. Coșbuc):

*Dar ce să zic acum de fetele române,
[Ce și-astăzi poartă straie cu-alesături bătrâne],
Modeste, dar cu spirit: pe buza lor puține
Cuvinte-apar, cu toate că știu cugeta mult:
Putere-aș despre ele vorbi destul, ci-n fine
Mă tem că o să cadă prepusuri peste mine.¹⁰*

Ceea ce-l impresionează pe Opitz la români îndeosebi este calmul echilibrat și senin al firii țărânului, pe care o descrie însă nu cu sentimentală nostalgie după idilica viață rustică, născută, ca în Rococo, din saturația de civilizație și de cultură suprarafinată, ci concepută ca un contrast mult dorit al nefericitei realități sociale din Războiul de treizeci de ani, așa cum găsim și în numeroasele utopii germane din secolul al XVII-lea (ale lui Gryphius, Logau, Grimmelshausen, Philipp von Zesen, Chr. Weise). Versurile în care Opitz zugrăvește chipul țărânului român — aceea permanență incontestabilă și aproape miraculoasă a poporului nostru vreme de aproape două milenii în mijlocul unei mase de alte popoare — nu mai au nevoie de alte comentarii:

*Pe el [plugar] nu-l vede nimeni privind cu bucurie
La paguba străină, de invidie nu știe;
Ce n-are nu-și pofteste; el nu-i îndătinat
Să-afteze după avere. Iubește cîmpul lat
Mai mult ca orice-n lume. Din leagănul său pînă
La moarte el petrece la cîmp. Acolo-și mină
El vitele iubite: și boi și vaci și miei.
Păstorul ars de soare sub umbra unui tei
Stă răzimat în bîță și taie-n scoarță dură
Un semn de-a sa iubire; apoi, punînd la gură
Duliosul fluier, cîntă o doină de amar,*

⁹ Gesprungen in die Höh auf Art der Capreolen,
Die meine Deutschen sonst aus Frankreich müssen holen.
Bald wird ein Kreis gemacht, bald wiederum zertrant [zertrennt],
Bald gehn die Menschen [Mädchen] rechts, bald auf der linken Hand,
¹⁰ Die Menschen die noch jetzt fast römisch Muster tragen,
Zwar schlicht, doch witzig sind, viel denken, wenig sagen,
Und was ich weiter nicht mag bringen auf die Bahn,
Dadurch ich sonst wohl in Arg...hin kommen kann.

Cîntîndu-și Galathea. Dincoace, pe răzor,
 Aleargă caii vesel și zburdă și nechează.
 Dincolo vezi oștirea de-albine cum se-așează
 Pe flori. Ah mult iubește Romănu'a cultiva
 Albinele și-i place ades a se uita
 Cum două oști turbate se-ncaieră în luptă
 Ori pîntr-un strugur dulce, ori pîntru miera suptă
 Din plantele pe care șăranul le-a plantat
 Aproape de știubea. L-amiază-zi-acurat
 Pe deal se și ivește iubita lui consoartă
 Ea nu miroase-a moschus și nici scumpii nu poartă.
 Nici haine cu dantelă ce nu-s de vreun folos;
 În simpla ei găteală atîta de frumos
 Îi stă și-atît de bine. Ea poartă o cunună
 De măghiran și roze în durele ei mîini.
 Apoi se-așează-n umbra copacilor bătrîni
 Cu dulcele-i consorte, aproape de izvorul
 Cu apă mai curată ca sticla. Aici corul
 De păseri, printre ramuri cu dragoste zburînd,
 Intonă cîntecele. Acolo vezi pe rînd:
 Un sturz, o mierlă, un graur, ba vezi ciocănitoarea;
 Dincoace cîntă jalnic și trist privighetoarea,
 Și-n cîntă pe șăranul ce-i tinde nutremînt.

.....
 Și somnul într-aceea, acest comun odor,
 Atinge-a lor privire și-atinge geana lor.
 Cînd soarele apune, din somn ei se deșteaptă
 Și plec acas'. Nevasta isteasă și-nțeleaptă
 Așterne masa-n grabă și-aduce de mîncat,
 Tot ceea ce-i dă curtea și agrul cultivat
 Mîncare lor e simplă, dar bine preparată:
 Aduc pe masă supă și ouă, cîteodată
 Găina lingă ele, friptură de cocoși,
 La care s-ar întinde și civii bucuroși;
 Un miel, pe care astăzi din turmă l-a răpit,
 Și spumă de pe lapte și unt nepreșuit,
 Și brînză precum care Olanda nu produce
 Și poame, fructul simplu, ce-atîția bani aduce
 În oraș. El mîncă totul ce poate consuma.
 Cu mîinile pe masă s-așează de-a mîncă;
 Nu stă ca o virgină cu pieptul, ci se-ntinde
 Comod, fără sfială. Finînd ospețul prinde
 Ulciorul cu vin nobil, cu ambele lîl mîini,
 Și bea pînă ce are răsuflet în plămîni.
 El bea fără de teamă, că cineva-n minie
 L-a fi-nveninat vinul. De-aceasta el nu știe.
 Veninul, care astăzi din Pont a străbătut
 Prin lume, e la sate de tot necunoscut.
 Și dacă se dezbracă, voînd, a se culca,
 Ea toarce pe-ntrecute, cu servitoarea sa,

Și-și umple fusul, pînă ce-n urmă clipacește
 Și capul i se-nclină; atuncea ea finește
 Cu torsul și se culcă. Sărută lin și blind
 Pe soțul său, ce doarme, obraji-i dezmiardind.
 Deși patul lor este sărac și-atît de simplu,
 Deși paiele dure a patului spaț umplu,
 Dar e curat și-ntocmai așa de sănătos
 Și orișicui el poate să fie de folos.
 El nu-i leagăn de ceartă, de ură și mustrare,
 De false jurăminte; nu-i patul de-nșelare.
 Astfel ei dorm în pace, mai pînă-n blinzii zori,
 Cînd dulce auroră apare-n cer cu flori,
 Durminzii se deșteaptă și-n clipă-s în picioare.¹¹

¹¹ Sein [des Bauern] Tun ist schlicht und recht; man sieht ihn niemand neiden
 Noch an des Nächsten Not die falschen Augen weiden;
 Nicht wünschen was ihm fehlt, ist seine ganze Lust,
 Lebt außer Furcht und Trost und ist ihn wohl bewußt.
 Er liebt das grüne Feld vor allen andern Sachen,
 Kann in der freien Luft sich etwas größer machen
 Und faßt ihn frischen Mut. Da gehen sein Küh,
 Mit Lämmern untermengt, ins Gras bis an die Knie.
 Der schwarze Schäfer steht bei einer hohen Linden,
 Gelehnet auf den Stab, und schneidet in die Rinden
 Der Liebsten Namen ein, bald schwingt er in die Höh
 Ein treues Hirtenlied von seiner Galathee,
 Nicht allzuweit davon, da sieht er seine Stuten
 Vor Geilheit lustig sein und nagen an den Ruten.
 Dann geht er ferner auch zu seinen Bienen hin,
 Schaut wie zwei grimma Heer'of tan einander ziehn,
 Und um des Nachbars Klee sich bei den Stöcken zanken.
 Die voller Honig sind: führt nachmals seine Ranken
 Und jungen Reben auf. Indessen kommt sein Weib,
 Die nicht nach Bisam [Moschus] riecht und ihren schnöden Leib,
 Wie falschen War' geschieht, vollauf an allen Enden
 Hat prächtig ausgeputzt; sie trägt in ihren Händen,
 Die grob durch Arbeit sind, von grünem Majoran
 Und Rosen einen Kranz und krönet ihren Mann.
 Bald setzt sie sich mit ihm bei einem Walde nieder,
 An dem ein schönes Quell mit Rauschen hin und wieder
 Fließt, heller noch als Glas. Der leichten Vögel Schar
 Springt auf den Ästen um, der grüne Specht, der Star,
 So ofte reden lernt. Die Nachtigall von allen
 Singt dem, der sie ernährt, und ihnen zu gefallen;
 Indessen schleicht der Schlaf, der Mittler aller Sachen,
 Durch ihre Glieder ein, und wenn sie dann erwachen,
 Daß nur die Sonne fast zu Golde gehen soll,
 So führt sie ihn heim, und setzt den Tisch bald voll
 Mit Speisen, die sein Hof und Landgut selber trägt,
 Ein Eier oder drei, die jetzt erst sein geleet,
 Die Henne selbst dazu, ein frisches Haselhuhn,
 Nach dem die Bürger sonst die Finger lecken tun,
 Ein Lamm, das heute noch lief neben seiner Mutter,
 Den feisten Rahm der Milch und quittengelbe Butter,
 Und Käse nebenbei, wie Holland selbst kaum hat;
 Auch Obst, das sonst ist so teuer in der Stadt.
 Dies hat er und noch mehr; ißt, was er kann verdauen.
 Legt fein ihm selber vor, darf sich mitnichten scheuen,
 Obgleich er auf den Tisch die Ellenbogen stützt
 Und nicht mit steifer Brust wie eine Jungfrau sitzt.
 Dann fasset er den Krug mit allen beiden Händen,
 Trinkt seinen Fernwein, bis daß er aus den Lenden
 Drauf Atem holen muß; ist gänzlich unbedacht,

Peisajul românesc, natura variată și generoasă îl impresionează puternic pe Opitz, producându-i senzația că aici este un adevărat paradis și că omul armonizează cu această natură:

Și ce vroisem oare? De Zlatna să vorbesc,
De Zlatna care astăzi, cu locu-i pitoresc
Mă face-atît de vesel. Aici din prisosiță
Găsești orice în lume, ce-ți stă numa-n dorință.
Vrei munți? Oh, munți pe-acea se află din destul!
Vrei apă? Iată matca frumosului Ampul!
Vrei cîmpi? Grăbește dară pe-a lui Traian cîmpie!
În scurt Zlatna-i o lume micuță, dar hazlie.
Pe-aceste late cîmpuri cresc flori mirositoare
Și fel de fel de ierburi și plante, ca și care
Nici Hybla nu produce, nici Pelion vestit
De flori și ierburi multe...¹²

Iar românul acestor meleaguri îi apare ca un om dăruit de natură cu haruri multe, ca un om care își iubește și își apără cu dirzenie limba și libertatea, avînd deopotrivă pricepere pentru tehnică și aplecare spre arte:

Deși voi n-aveți parte de-o urbie așa faimoasă*).

Daß nicht ein guter Freund ihm etwas beigebracht.
Der reißende Mercur, und das, so jungen Pferden
An ihren Stirnen hängt, wenn sie geboren werden,
Das bleiche Wolfeskraut und was für Gift das Land
Bei unserm Pontus trägt, ist Dörfern unbekannt.
Dann macht der Wirt sich erst aus Müdigkeit zu Bette;
Sie spinnt mit dem Gesind'indessen in die Wette
Und netzt die Finger wohl, bis sie auch allgemach
Das Haupt legt auf die Brust und folgt denn Manne nach,
Den sie, wie sehr er schnarcht, aus herzlichem Verlangen
Der keuschen Wallust küßt auf seine braunen Wangen
Und was zu folgen pflegt. Ist schon ihr Lager nicht
Verhangen mit Damast und ob da Stroh gleich sticht
Durch ihren Unterpfuhl, so ist er dennoch reine,
Darf keines Arztes Trank vom Holze (Pockholz), das ich meine
Und manchem raten muß. Da ist kein Zank noch Neid,
Kein Argwohn, kein Betrug und kein verdeckter Eid.
So ruhen sie mit Lust, bis das es jetzt will togen,
Und auf den Hügeln sich der Morgenröte Wagen
Von ferne sehen läßt, dann dehnen sie sich aus
Und sind zugleich beid' auf einen Sprung heraus.

Wo will ich aber hin? Ich soll von Zlatna schreiben,
Das den Verdruß der Zeit mir kann so wohl vertreiben
Mit seiner großen Lust. Ich suche, was ich will,
So find' ich da genug und mehr noch als zu viel.
Gleichet dir ein Berg? Hier stehen sie mit Haufen.
Ein Wasser? Siehe da den schönen Ampul laufen.
Ein schönes grünes Tal? Geh' auf Trajani Feld:
In Summa, Zlatna ist wie eine kleine Welt,
Hier ist ein kühler Platz voll lieblicher Viole
Und Blumen vielerhand, da kann man Kräuter holen,
Dergleichen Hybla [Berg in Sizilien] selbst und Pelion [Berg
in Thessalien] nicht trägt,
Von denen man doch sonst so viel zu sagen pflegt.

* Ca Antverpia (Anvers) (n.n.)

Deși pe lingă Schelda nu stați la umbră deasă,
Privind năile, deși acest pământ
Demult fiind al vostru azi geme-n mîini barbare,
Cu toate-aceste însă barbarul nu-i în stare
Să vă răpească limba și tot ce-aveți mai sfînt
Pe lume: bărbăția și-a artelor iubire*
Și dorul libertății, rămas ca moștenire
De la strămoși. Nu poate, căci voi le transplantați
Din tată-n fiu, prin veacuri întregi, vi le păstrați.
O ! Doamne, nu-i posibil să-nșir pe rînd acele
Virtuți ce-n astă țară au fost și-n veci vor fi.
Metalul într-o clipă îl știți deosebi
După culori, cu toate că varie sînt ele.
Pe voi natura însăși vă naște dragii mei,
Ea însăși v-alăptează. Sugînd la sînul ei,
De-odat' cu dînsa creșteți, în voi, ah, voi din fașă,
Deprinsu-v-ați cu-acea știință drăgălașe,
Prin care știți străbate hidoasele-adîncimi,
Cercînd aurul nobil. În anii voștri primi
Ne farmecă-ncet arta [de-a socoti] pe care
Și Plat o recomandă. Cu multă-ndeminare
Se-nvîrte-n mîna voastră compasul necesar.
Spre-a măsura canalul de lung, de lat și iar
De-a ști, cît de afundă cutare galerie,
Și varga de măsură o știți cu măiestrie
Purta, prin ajutoru-i adese v-ați dedat,
A vă zidi căși nalte, frumoas; codru lat
Și apa și cîmpia, precum un Euclide
Le știți măsura-n clipă

Ah, vouă vă suride
Și arta cea frumoasă: pictura. Judecați
Destul de drept și bine și-n clipă voi aflați
Ce-nseamnă-a fi maestru cu dreptul și ce-nseamnă
A fi un strică-pînză, ce-abia numai deseamnă.
Ba voi înșivă adesea vă deprindeți altcum
În arta desemnării. Dar ce să zic acum
De-aceia artă, care durerile zdrobește
Și-a omului simțire cu dor o-nlănuiește!
Ah, ce să zic de-acele vii tonuri, cari supun
Pe om, de cumva numai e om, ah ! ce să spun
De nobila muzică ? Ah ! cît de primitivă
Și dulce mi se pare, cînd stau să vă ascult !
Da, Muza Terpsichore pe voi, pe voi mai mult
În lume vă iubește ! Mai mult ca pe oricine !
Voi cînd atingeți coarda, cîntînd a doină-mi vine
Să cred, că însuși Phoebus vă-nspiră de muzică,

* Sublinierile prin caractere diferite aparțin lui G. Coșbuc.

Purtînd a voastră brațe și degetele iuți !
 Prin asta și prin multe talente și virtuți,
 Românul excelează ! Prin asta se ridică
 Mai sus decît poporul ce astăzi s-a-nvîscut
 În fală și iluzii, dormind necunoscut . . .
 Un suflet verde, nobil și plin de sînta pară,
 A sîntei libertate — nu poate ca să piară !
 Din contră el devine viteaz și renumit !
 Se înalță iar spre cerul, din care a venit
 Și face tot aceia ce un barbar nicicînd
 Nu știe ca să facă ! . . . ¹³

13

Obgleich ihr nicht bei ihr [Antwerpen] und ihren hohen Spitzen
 Noch an der tiefen Scheld im Schatten möget sitzen
 Und sehn den Schiffen zu; obgleich das edle Land,
 Das euch vor zugehört, nun ist in fremder Hand,
 So hat der Bluthund euch dies nicht nehmen können,
 Was mehr ist als das Gut: den Mut, die freien Sinnen
 Und Liebe zu der Kunst, die euch noch angeerbt
 Von euren Vater her und nicht stirbt wann ihr sterbt.
 Wer weiß so wohl als ihr die Heimlichkeit der Erden
 Und alle Tugenden, die hier gefunden werden?
 Des Erzes Unterschied an Farben und Gestalt,
 Die doch so mancherlei, erkennt ihr alsbald.
 Die künstliche Natur hat selber euch erzeugt,
 Hat selber euch ernährt, an ihrer Brust gesäuet,
 Und bald, von Wiegen an, gelehrt die Wissenschaft,
 Durch die ihr nun erforscht der tiefen Gründe Kraft
 Und zieht die Seel' heraus. In euren ersten Jahren,
 Wie Plato euch befahl, habt ihn alsbald erfahren
 Den Griff der Rechenkunst, die ganz euch ist bekannt
 Doch schickt sich sonderlich in eine werthe Hand
 Der nötige Compaß, der Tiefe, Breite, Länge
 Des Schachts gewiß erforscht und euch das Maß der G nge
 Und Stollen sagen kann. Der gleiche Maßstab auch,
 Und was darzu gehört, ist stet seuch im Gebrauch;
 Ihr wißt sehr wohl dadurch ein artlichs Haas zu gründen,
 Der Felder, Wässer, Städt' und Länder Ziel zu finden,
 Gleich wie Euclides tat. Auch ist bei euch in Gunst
 Die Schwester der Natur, die schöne Malerkunst;
 Urtheilet recht und wohl, was gute Meister heißen
 Und was gesudelt sei; könnt selber artlich reißen
 Und seid hier nicht ein Gast. Was sag ich nun von der,
 Durch welcher Lieblichkeit der Unmut und Beschwer
 Des Herzens weichen muß, die aller Menschen Sinnen
 Im Fall sie Menschen sind, kann, wie sie will, gewinnen,
 Der edlen Musica, in welcher ihr so weit
 Und doch nur wie im Spiel' und Scherzen Kommen seid,
 Daß euch Terpsichore, die Mutter der Sirenen,
 Sehr lieb zu haben scheint vor andern ihren Söhnen
 Und daß euch Phoebus selbst, wenn ihr die Saiten rührt
 Und spielt ein artlichs Lied, die schnellen Finger führt?
 Dies alles und noch mehr erhebt euch von dem Volke,
 Das an der Erden hängt und mit der dicken Wolke
 Der schnöden Eitelkeit liegt unbekannt verdeckt.
 Ein Geist, der Tugend liebt, der voller Flamme steckt
 Und himmlischer Begier, der kann nicht müßig gehen;
 Er muß sich lassen sehn, muß nach dem Himmel stehen,
 Von dem er kommen ist, muß suchen seine Lust
 In allem, was der Schar des Pöbels unbewußt.

În a doua jumătate a veacului al XVII-lea chipul românului se estompează în urma ocupării Valahiei și Moldovei de către turci și se străvede ca din depărtare prin vălul informațiilor indirecte pătrunse pînă la scriitorii germani. Așa, de pildă, Daniel Speer, care pare să fi călătorit pe jos din Polonia spre Transilvania prin ținutul locuit de români al Maramureșului, povestește în romanul său «Simplicissimus ungar sau dacic»¹⁴ despre haiducii valahi care iau bani numai de la bogați și care «n-au făcut nicicînd rău vreunui tînăr student». De asemenea e foarte impresionat de comportarea democratică a preoților ortodocși ai valahilor, care nu se dau îndărăt să care în zilele de lucru sare cu căruțele, ca toți țărani, și care sînt primii să le dea o mîna de ajutor, cînd aceștia rămin cu carul împotmolit în glod: «am văzut o dată ca la o sută de care cu sare / și diaconul mina la fel boii dinaintea carului său / și s-a întîmplat tocmai ca primul car să se afunde cu roțile din față în mocirlă / atunci acela l-a chemat mai întîi pe diacon într-ajutor / acesta a venit îndată și l-a ajutat / și s-a minjit pe de-a rîndul / dar n-a ținut seama de asta de parcă nu era nimic...»¹⁵

Uneori informațiile indirecte duc la erori și confuzii, ca în povestirea «Die mehreren Wehmüller» a lui Clemens Brentano¹⁶, unde un fragment dintr-un cîntec popular românesc intitulat «Mititica» (la Bretano «Mitidika») apare transcris destul de inexact, dar inteligibil încă, și este prezentat ca un cîntec al țiganilor unguri, în temeiul unei confuzii a autorului erorilor din tratatul de specialitate asupra țiganilor pe care-l utilizase.

Cea mai fidelă și cuprinzătoare frescă a societății moldovenești de pe la jumătatea secolului al XIX-lea, cu numeroase tipuri și aspecte uneori abia schițate, alături zugrăvite pe larg, cu paletă bogată, o găsim în opera literară a lui Wilhelm von Kotzebue (unul dintre cei cinci fii ai cunoscutului August von Kotzebue) care a petrecut o vreme la Iași, prin 1850, ca diplomat rus. În volumul «Din Moldova. Imagini și schițe»¹⁷, în care relatează despre o vinătoare, o vizită într-o stranie minăstire de malm, un iarmaroc, o localitate balneară și o întîmplare neobișnuită din mediul țărănesc, relevă trăsăturile caracteristice ale moldoveanului din toate clasele și păturile sociale. Țărani de la munte sînt «o splendidă rasă de oameni, femeile sînt rareori frumoase, în schimb cu atît mai des bărbații, a căror fire blajină și fidelă răzbate din ochii mari și limpezi. Pe lîngă aceasta țin cu iubirea elvețianului la asprul lor ținut natal, cu toate că îndeobște nu le oferă decît doar în apropierea caselor vreun petec de pămînt arabil»¹⁸. Iar despre mintea și duhul lor prin comparație cu țărani ai altor țări: «Țăranul moldovean nu e cîtuși de puțin atît de dur pe cît și l-ai putea imagina; înțelepciunea naturală grăiește limpede din fiecare vorbă de-a sa și îl înalță deasupra multora dintre tovarășii săi din țările civilizate;

¹⁴ Daniel Speer, *Ungarischer oder Dazianischer Simplicissimus Lebenslauf*, 1683, pag. 68.

¹⁵ Ibid., pag. 196.

¹⁶ În: Clemens Brentano, *Werke*. Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, pag. 340 (Mitidika! Mitidika! /Wien üng quatsch./ Ba nu, ba nu n'am tsche fatsche. . .). Confuzia lui Brentano provine din lucrarea H. M. G. Grellmann, *Historischer Versuch über die Zigeuner*. Göttingen 1787, unde autorul, care nu cunoștea limba țiganilor, transcrie aproximativ versurile unui cîntec popular românesc cîntat de un lăutar țigan și le consideră ca fiind un cîntec țigănesc. Cf. și: Adolf Heltman, *Rumänische Verse in Clemens Brentanos „Die mehreren Wehmüller oder ungarische National-gesichter“*, în „Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde. Hermannstadt 1926, pag. 81 urm; deasemenea și: Eugen Păunel: *Cîntecul Mititichii*. În „Revista germaniștilor români”, An IV (1935), nr. 1. pag. 37 urm

¹⁷ Wilhelm von Kotzebue, *Aus der Moldau. Bilder und Skizzen*. Leipzig 1860

¹⁸ Ibidem, pag. 3: [Die Bauern im Gebirge sind. . .] „eine herrliche Menschenrasse; die Weiber sind selten schön, um so häufiger aber die Männer, denen Gütmütigkeit und Treuherzigkeit aus dem großen klaren Auge spricht. Dabei hängen sie mit der Liebe des Schweizers an ihrer rauhen Heimat, obgleich ihnen diese gewöhnlich nur in der Nähe der Häuser ein Fleckchen urbaren Landes gewährt.“

cu deosebire remarcabilă este însă blindețea sa ; un eveniment în care a curs singe este pentru firea lui lăuntrică o adevărată grozăvie. »¹⁹

Asupra aproximativ acelorași țărani din Carpații dintre Moldova și Transilvania, dar de pe versantul transilvănean, avea să facă *Hans Carossa* constatări asemănătoare în cursul primului război mondial, constatări consemnate în *Jurnal de război — Jurnal rom-nesc*: « Localnici veneau pe drum, mai întâi bărbați bătrâni apoi tinere femei și fete. Acestea sînt un neam arătos, cu mers ușor, liber și cu piept mindru, cu chipuri rotunde sănătoase, dominate frumos de spiritul rasei, astfel totdeauna unul o confirmă pe cealaltă. Te duci cu gîndul mai întâi la Italia, dar mai este și altceva în ele, ceva mlădios ca la animale, în plus ceva închis în sine, ascultînd parcă spre înlăuntru, veche noblețe sălbatecă purceasă parcă dinspre Asia. Costumele orășenești neautentice, pe care le-am văzut încă ieri [în regiunea secuilor n.n.], au dispărut ; aici femeile par să poarte pe ele numai ceea ce au lucrat singure, în loc de fustă o fotă întunecată vîrstată pestriț, care și-o înfășoară pur și simplu în jur, astfel încît la mers se văd picioarele vîrite în pantaloni de lînă albă ; în jurul pieptului scurteicii de blană cu părul spre înăuntru și cu pielea albă brodată cu măiestrie artistică spre afară, legătură de cap neagră, încălțări cu cioc ascuțit. Cînd trec trupele mărșăluind, nu se oprește nici una spre a căsca gura, cum fac de obicei oamenii de la țară ; simți că începe un ținut unde oamenii sînt tari și siguri de ei și unde destinele se împlinesc iute și limpede »²⁰.

Ce se mai poate adăuga și interpreta la o asemenea caracterizare ?

Wilhelm von Kotzebue nu se limitează doar la înfățișarea exterioară și sfătoșenia blajină a românului, ci este puternic impresionat și de proverbiala lui bunătate și sensibilitate : « Dumnezeu să le păstreze moldovenilor bonomia, care alcătuiește pînă acum trăsătura fundamentală a caracterului lor. În țările civilizate pînă-n măduvă, apropierea între oameni fără a se fi prezentat formal în prealabil este o imposibilitate, și cițiva inși, de fapt foarte deștepti, pot să călătorească de pildă douăsprezece ore împreună în același compartiment de tren și să rateze reciproc prilejul de-a face o cunoștință interesantă. Aici, slavă domnului, este altfel ; și pentru un străin este nespun de binefăcător sentimentul de-a fi tratat cu prietenie, fără a fi vîrit oamenilor mai înainte pașaportul sub nas. »²¹

¹⁹ Ibidem, pag. 107 : „Der moldauische Bauer ist durchaus nicht so roh, als man ihn denken mag. der natürliche Verstand spricht sich deutlich aus jedem seiner Worte, und erhebt ihn über manchen seiner Collegen in civilisirten Ländern ; besonders bemerkenswert ist aber seine Gutmütigkeit ; ein Ereignis, in welchem Blut geflossen, ist seinem innersten Wesen ein Greuel.“

²⁰ Hans Carossa, *Rumänisches Tagebuch*, 1924, retipărit în *Tagebuch im Kriege*, Rumänisches Tagebuch, Leipzig (1938), pag. 114 : „Einwohner kamen des Weges, zuerst alte Männer, dann junge Frauen und Mädchen. Diese sind ein stattlicher Schlag mit leichtem, freiem, brütestolzem Gang, gesunde Rundt gesichter, vom Geist der Rasse schön beherrscht, so daß immer eins das andere bestätigt. Man denkt zuerst an Italien, aber es ist auch etwas anderes darin, etwas tierhaft Geschmeides, dazu etwas Verschllossenes, nach innen Horchendes, wilder alter Adel der nach Asien weist. Die unechten städtischen Kostüme die wir noch gestern [in der Szekelorgogend] sahen, sind verschwunden ; die Weiber scheinen hier nur am Leibe zu tragen, was sie selber hergestellt haben, statt des Rockes ein dunkles buntgestreiftes, Tuch, das einfach übereinandergeschlagen wird, so daß man beim Gang die Beine sieht, die in engen, weißwollenen Hosen stecken, um die Brust Pelzwesten, das Fell einwärts, das weiße kunstreich bestickte Leder nach außen gewendet, schwarzes Kopftuch, spitze Schnabolschuhe. Wenn Truppen vorbeimarschieren, bleibt keine stehen, um zu gaffen, wie sonstwo Landleute tun ; man spürt eine Gegend beginnen, wo die Menschen hart und sich selber genug sind und wo sich Schicksale schnell und klar erfüllen.“

²¹ Wilhelm von Kotzebue, op. cit. p. 29 : „Gott erhalte den Moldauern die Bonhomie, die bei jetzt den Grundzug ihres Charakters bildet ! In den durch und durch zivilisirten Ländern ist eine Annäherung ohne vorhergegangene formelle Vorstellung fast eine Unmöglichkeit, und ein paar sonst gan geschickte Leute können z.B. zwölf Stunden zusammen in einem Eisenbahnabteil sitzen und gegenseitig die Gelegenheit verlieren eine interessante Bekanntschaft zu machen. Hier ist es gottlob anders, und unaussprechlich wohlwend ist das Gefühl für einen Fremden, freundlich behandelt zu werden, ohne vorher einem jeden seinen Paß unter die Nase zu schieben.“

Cu perspicacitate neobișnuită, Kotzebue descoperă o componentă a caracterului românului care a permis țării sale — aflate acum circa 130 de ani încă sub stăpînire turcească și în starea economică a Europei occidentale de pe la sfîrșitul evului mediu — să recupereze o întîrziere de o jumătate de mileniu în mai puțin de un secol: adaptabilitatea. « Cît de educabil este românul » spune Kotzebue, « o dovedește în special comportarea sa din ultimii ani. Fără o educație politică prealabilă, el a trecut printr-o perioadă fatală de o manieră pe care istoria țării sale n-o va trece sub uitare și care ar fi făcut cinste oricărui alt stat ». ²² Împrejurarea concretă, la care scriitorul face aluzie, este unirea celor două principate românești cîrpatine realizată în 1859, împotriva voinței Înaltei Porți Otomane, sub domnitorul pămîntean Alexandru Ioan Cuza și cu sprijinul maselor populare.

Nici curățenia, păstrată nesmintit pînă astăzi, a satelor românești, cu căsuțele mici, cochete și împodobite cu flori, nu rămîne neînregistrată și nesubliniată, atunci cînd, vorbind despre băile de la Slănic, atribuie mîrdăria de-acolo respectivului antreprenor străin: « Arunc o privire (în cabinele) nr. 2, 5, 6, și 7, în care se fac băi reci; o exemplară lipsă de curățenie care pare o batjocură la adresa obișnuitelor deprinderi moldovenești. » ²³

În romanul *Laskar Viorescu* ²⁴, în care schițează o frescă socială în maniera lui Balzac și zugrăvește viața unui tînar moldovean educat la Berlin și reîntors în patrie, Kotzebue vorbește în repetate rînduri, și nu fără un anumit umor bonom, despre tradiționala ospitalitate românească rămasă în ființă pînă azi. În timpul culesului viilor, cînd țărani joacă pe drum în jurul butiilor pline de struguri sau must, « dacă cineva [un străin] se oprește te roagă să i se dea o înghițitură de vin nou sau un ciorchin de strugure pentru ogoirea gîtlejului însetat, oamenii îl înțeleg prea bine, iar străinul care cere mai este și îmbrățișat pe deasupra și capătă și cîteva sărutări cordiale, să-i tîna la drum. » ²⁵. Iar în casele românești se află, în fiecare cameră « o laviță lată ce se întinde de-a lungul unui perete întreg », pe care își pot afla odihna oaspeții și călătorii veniți de la drum. Numărul oaspeților adunați întîmplător de-odată n-o poate neliniști pe gospodina casei, « decît dacă numărul lavițelor din toate odăile nu mai este îndestulător; dar și atunci ospitalitatea se arată plină de inventivitate: am dormit o dată pe o ușă scoasă din țîțini, așezată pe două scaune și acoperită cu o saltea, și încă îmi amintesc adesea de seara plăcută urmată de o odihnă binefăcătoare pe eșafodajul improvizat. » ²⁶

Și despre viața de țară — e drept în mediul celor avuți — are cuvinte pline de apreciere: « În Franța și mai cu seamă în Anglia viața la țară este firește mai plină de măreție; dar, dacă ții seama de greutățile locale, trebuie să recunoști că moldoveanul este mai rafinat în deprinderile lui pline de noblețe decît multe alte națiuni

²² Ibidem, pag. 129—130: „Wie bildungsfähig der Rumäne ist, beweist besonders sein Benehmen in den jüngstverflossenen Jahren. Ohne vorhergegangene politische Erziehung hat er eine verhängnisreiche Periode auf eine Weise gemacht, die ihm die Geschichte seines Landes nicht vergessen wird, und die auch jedem anderen Staate Würde zu Ehre gereicht haben.“

²³ Ibidem, pag. 58: „Ich werfe eine Blick in [die Kabinen] Nr. 2, 5, 6 und 7, in denen man kalt badet; überall herrscht, den sonstigen moldauischen Gewohnheiten Hohn sprechend, eine exemplarische Unreinlichkeit.“

²⁴ Wilhelm von Kotzebue, *Laskar Viorescu, Ein moldauisches Genrebild*, Leipzig, 1863.

²⁵ Ibidem, pag. 18: „... hält jemand (ein Fremder) an und bittet um einen Schluck Wein oder eine Traube für den lechzenden Gaumen, da verstehen sie ihn wohl, und der Bittende wird noch obendrein zärtlich umarmt und erhält herzliche Küsse mit auf den Weg.“

²⁶ Ibidem, pag. 148: [= Die Zahl der zufälligen Gäste könnte erst dann die Hausfrau beunruhigen] „wenn die unzähligen Diwane in allen Zimmern nicht mehr ausreichen sollten; aber auch dann ist die Gastfreundschaft erfinderisch: ich habe einmal auf einer ausgehobenen Tür geschlafen, die auf zwei Stühlen gelegt und mit einer Matratze bedeckt war, und gedanke noch oft des vergnügten Abends, dem die erquickende Ruhe auf dem improvisierten Gestell folgte.“

și, în felul cum își deschide casa față de un oaspete, rareori poate fi egalat de altcineva.»²⁷

În privința femeilor și a comportării lor, Kotzebue observă că «majoritatea moldovencelor au ochi negru, care amintesc prin forma lor de femeile din Albano: gene negre și lungi, cum avea Catinca (eroina romanului), găsești nu rareori la sexul frumos de-aici, care face toată cinstea acestei denumiri.»²⁸. Și, de bună seamă nu numai pentru că se căsătorise cu o moldoveancă, Kotzebue se simte obligat să precizeze: «În privința moralității îmi îngădui să frîng o lance pentru sexul frumos din Moldova.»²⁹

Nu puțin îl impresionează la români și sentimentalismul patriotic, și o scenă reală, care îl uimise, o atribuie eroului romanului său: «Era un sentiment de fericire indescriptibilă ceea ce îl cuprinsese când bariera moldovenească roș-albastră a zăcnit în sus dinaintea lui — copleșit, s-a prăbușit literalmente la pământ și a sărutat glia patriei, fără să se sinchisească de uimirea cazacilor grăniceri față de asemenea act de devoțiune.»³⁰

Nu scapă din vedere nici vanitatea și goana după titluri a celor îmbogățiți, dar trece ușor peste ea cu un zîmbet mijit, plin de înțelegere: «... oameni care au agonisit... o avere respectabilă și adesea chiar însemnată... gonesc apoi de bună seamă după titluri boierești, dar slăbiciunea aceasta este întru totul pardonabilă față de condițiile moldovenești: un asemenea titlu conferă și noblete personală. Titlurile sînt îndrăgite pretutindeni: cine alege Germania ca loc de desfășurare al unei povestiri trebuie să introducă în ea, de dragul coloritului local, cîteva consilieri comerciali sau medici consilieri; un roman rusesc trebuie să prezinte neapărat și cîteva consilieri de stat, dar firește nu ca niște consilieri sfătuitoari ai statului; și atunci de ce să ne mirăm, că și acolo jos, la Dunăre, vanitatea este acasă!»³¹

În lupta sa aspră cu natura dărnică, dar sălbatecă, și cu istoria nu totdeauna binevoitoare de-a lungul veacurilor, cînd popoare străine aci năvăleau în trecere, aci ocupau țara și o jefuiau, românii — și în special țărani și păstori — și-au însușit o filozofie de viață bine echilibrată, alcătuită din acceptare blajină a întorsăturilor soartei, din tenacitate perseverentă și curajoasă și din resemnare indiferentă în fața morții. Astfel descrie sasul transilvănean Emil Witting, un evocator — dăruit cu har poetic — al naturii însufleșite din Carpați, caracterul și viața țăranilor români în povestea vieții, scrisă aproape romanesc și cu multă dragoste, a marelui urs din Carpați, pe care îl numește «Frate Nicolae»: «Omul, mai ales

²⁷ Ibidem, pag. 209: „In Frankreich und besonders in England ist das Landleben freilich großartiger; zieht man aber die Lokalschwierigkeiten in Betracht, so wird man doch gestehen müssen, daß der Moldauer in seinen aristokratischen Gewohnheiten verfeinerter ist als manche andere Nation, und in der Art, wie er einem Gast das Haus öffnet, findet er selten seinesgleichen.“

²⁸ Ibidem, pag. 46: „die meisten Moldauerinnen haben schwarze Augen, die in ihrer Form an die Frauen Albanos erinnern; lange schwarze Wimpern wie Kathinka sie hatte, findet man nicht selten bei dem dortigen schönen Geschlecht, das der Bezeichnung alle Ehre macht.“

²⁹ Ibidem, pag. 90: „In Betreff der Moralität erlaube ich mir also eine Lanze zu brechen für das schöne Geschlecht in der Moldau.“

³⁰ Ibidem, pag. 14: „Es war ein Gefühl unnennbarer Glückseligkeit, das ihn erfüllte, als der moldauische rot-blaue Schlagbaum vor ihm in die Höhe schnellte — überwältigt stürzte er nieder und küßte den heimatlichen Boden, unbekümmert um die Überraschung der Grenzkosaken bei diesem Akte der Devotion.“

³¹ Ibidem, pag. 65: „... Leute, die sich... ein anständiges und oft sogar bedeutendes Vermögen gesammelt haben... jagen dann freilich dem Bojarentitel nach, aber die Schwachheit ist ihnen bei den moldauischen Verhältnissen sehr zu verzeihen: ein solcher Titel gibt den persönlichen Adel. Titel hat man überall gern; wer Deutschland als Schauplatz einer Erzählung wählt, muß der Lokalfarbe zu Liebe einige Justiz-, Commerzien- und Medizinal-räte hineinbringen; ein russischer Roman muß durchaus einige Staatsräte vorführen, aber nur ja nicht als ratende des Staates; warum sollte man sich wundern, daß auch da unten an der Donau die Eitelkeit heimisch ist!“

păstorul, se află în veșnică și aspră luptă cu uriașul urs carpatin, care atacă necontenit turmele și răpește cînd o vită, cînd o oaie. Dirz, curajos, resemnat la gîndul că și Frate Nicolae trebuie să-și găsească hrana din cînd în cînd prin jertfirea unui exemplar din turma păzită, el nu se sperie, la atacul ursului, să alege împotriva lui cu o simplă bită și cu ciinii, să-l înspăimînte cu chioie și pietre aruncate și să-l alunge.»³² Această înfruntare fără frică a primejdiei o observă și Hans Carossa în timpul primului război mondial și o descrie cu obiectivitate, fără dușmănia ce afectează adesea jurnalele și descrierile de război: «Ai noștri slăvesc marea dispreț de moarte al adversarilor[români], dar spun că le lipsește chibzuința și experiența. De fiecare dată, înainte de-a porni iureșul, se aude cum dincolo un comandant ține o cuvîntare, după care răsună un marș dezlănțuit, la ale cărui sunete pornesc vijelios ca niște posedați. Astfel muzica, arta pură, devine un fluid care-l mîină pe om dincolo de limitele sale și îl încarcă în asemenea măsură cu sentimentul vieții încît simte dorința de a se elibera de el»³³. Și, îndată după luptă, românul redevine un om blajin și echilibrat, care nu mai vede în adversar un dușman. Astfel îl prezintă și Heinrich Zillich în romanul *Zwischen Grenzen und Zeiten*, scris fără urmă de dușmănie, încă în vremea cînd nu făcuse cotitura spre o atitudine de ostilitate senilă față de poporul român și față de țara unde și-a trăit tinerețea și maturitatea și unde și-a scris opera literară viabilă. În acest roman, a cărui acțiune se desfășoară în anii dinaintea și din timpul primului război mondial, Jekel, unul din personajele sale, ajunge în prizonierat la români și, cînd este condus de aceștia printr-un sat, un soldat român «scoate din buzunar două nuci și i le strecoară în mînă»; iar «o femeie îi aduce un pahar plin de rachiu.»³⁴

Carossa mai descoperă o trăsătură în chipul românului și anume «aplecarea spre muzică». Dar poate nici un alt scriitor german n-a făcut observații mai subtile asupra profunde muzicalități primare a românilor decît scriitorul și savantul Karl Kurt Klein, reprezentantul multilateral al filologiei săsești. Excelent cunosător al situației din Transilvania, al literaturii, istoriei, folclorului și legendelor săsești și românești, ca și al firii profund umane a românilor, care au trăit pașnic alături de germanii veniți în Transilvania acum mai bine de 800 de ani, Klein subliniază lupta comună împotriva impunerii «limbii maghiare ca l'mba oficială», care a devenit «cu atît mai intensă cu cît chestiunea limbii era totodată o chestiune a existenței etnice» — cum afirma Stephan Ludwig Roth³⁵, dascălul, omul politic, martirul și prozatorul sas executat în 1849. În lucrarea sa asupra relațiilor culturale româno-germane, Klein constată: «De fapt și șaii sînt muzicali. Dar

³² Emil Witting, *Frater Nicolae, der siebenbürgische Karpathenbär. Eine Lebensgeschichte*. Sibiu — Hermannstadt 1931: „Der Mensch, besonders der Hirte steht im ewigen harten Kampf gegen den großen Bären der Karpathen, der ständig die Herden angreift und bald ein Rind, bald ein Schaf raubt. Zäh, mutig, resigniert, daß auch der Frater Nicolae ab und zu sein Futter durch Aufopferung eines Exemplars aus der behüteten Herde bekommen muß, schreckt er nicht auf, beim Angriff des Bären mit einem einfachen Prügelstock und den Hunden entgegenzulaufen, ihn durch Schreie und Steinwerfern aufzuscheuchen und zu verjagen.“

³³ Hans Carossa, op. cit. pag. 73: „Die unsrigen rühmen die große Todesverachtung der Gegner [Rumänen], sagen aber, daß es ihnen an Besonnenheit und Erfahrung fehlt. Jedesmal, ehe sie ansetzen, hört man, wie drüben ein Führer eine Rede hält, worauf ein wilder Marsch ertönt, bei dessen Klängen sie heranrasen wie Trunkene. So wird Musik, die reine Kunst, zu einem Fluidum, das den Menschen über seine Grenzen hinaustreibt und mit Gefühl des Lebens dermaßen überlädt, daß er sich sehnt es abzuwerfen.“

³⁴ Heinrich Zillich, *Zwischen Grenzen und Zeiten*, München 1937, pag. 473: [Ein rumänischer Soldat] „griff in die Tasche, zog zwei Nüsse und drückte sie ihm [dem deutschen Gefangenen] in die Hand.“ ... „Eine Frau brachte ein Glas voll Schnaps.“

³⁵ Stephan Ludwig Roth, *Der Sprachkampf in Siebenbürgen*, 1842, apud K. K. Klein, op. cit. pag. 116

germanului din Transilvania îi lipsește acea nemijlocire a sentimentului, care se manifestă în cîntece chiar și la cel mai simplu dintre români, la păstor, plugar, la tăietorul de copaci din pădure. În sinul poporului român nu numai că se transmit cîntecele strămoșilor cu fidelitate de la o generație la alta, dar se și nasc neconținți în popor cîntece noi dintr-un izvor nesecat; la munca cîmpului, la păzitul oilor, la torș, țesut, nălbitul pînzei și spălatul rufelor, românul (sau românca) are un cîntec pe buze, care nu rarori este o invenție proprie sau este alcătuit din motive cunoscute. Speranțele și dorințele, bucuriile și suferințele își află în cîntec o expresie neîngrădită.»²⁶

Iar Johann Karl Schuller, un bun cunoscător și adunător al folclorului românesc, îi numește pe români în prefața la «Romanische Volkslieder» (1859) «un popor care cîntă; cine trăiește printre ei se poate convinge zi de zi cit de ușor și repede se transformă la ei orice sentiment în cîntec.»²⁷

În acest context amintim o veche legendă săsească, «De ce n-au românii orgă în bisericile lor»²⁸, unde se spune că, atunci cînd împărăteasa Maria Therezia a poruncit ca fiecare biserică să-și aibă orga ei, s-a construit un asemenea instrument și în biserica românească; iar păstorii au venit din munți pentru a lua parte la sfințirea ei. Dar, cînd au răsănat pentru prima oară sunetele orgii, buzele românilor au prins să fredoneze, ochii au căpătat strălucire și picioarele au început să tresalte; în clipa următoare întregul norod juca. Iar orga a tăcut, de parcă un cuvînt de vrajă i-ar fi frînt glasul. Atunci organistul a scos fluiera din orgă și i-a dat fiecărui păstor cite unul. Aceștia au pornit spre casă cuprinși de mirare. «Și, cum mergeau ei, a venit vîntul și a suflat peste fluier, făcîndu-le să scoată sunete ușoare. Păstorii au ascultat, apoi au pus buzele și degetele acolo unde și le pusese și vîntul și melodiile au prins să tremure ca niște mîrgăritare de rouă pe deasupra ierbii.»

Dar harul muzicii nu este singura dăruire a românului; el se afirmă și ca un povestitor neîntrecut, care se pricepe deopotrivă să transmită mai departe tezaurul poporului și să nască ceea ce pe loc povestiri noi. În situația condiționată istoric a naționalităților și limbilor din Transilvania, înrudirile și accentuările fondului de povești și basme sînt determinate de felul răspîndirii lor. «Zile în șir stă tine-rețul alături la muncă, glumind și istorisind, iar țărănul tocmește foarte adesea un povestitor pentru a ține trează rîvna celor ce muncesc. Și atunci în ținuturile cu amestec de naționalități se trece cu ușurință de la o limbă la alta, în cursul vorbitului. . . și în satele săsești, românii veniți în ajutor la curățatul porumbului de pănuși sînt povestitorii preferați și astfel basmul trece în zbor peste hotarele naționale și de limbă.»²⁹ Și tot K. K. Klein subliniază pregnanța chipurilor ste-

²⁶ K. K. Klein, op. cit. pag. 53: „Zwar sind die Sachsen auch musikalisch. Dem Deutschen Siebenbürgens geht die Unmittelbarkeit des Gefühls ab, die sich auch beim einfachsten Mann unter den Rumänen, beim Hirten, Landmann, Holzfäller, in Liedern äußert. Im rumänischen Volke erbt nicht nur ein Geschlecht die Lieder der Vorfahren auf das andere getreulich fort, sondern aus einem unerschöpflichen Born entstehen im Volke selbst neue Lieder: bei der Feldarbeit, beim Hüten der Schafe, beim Spinnen, Weben, Bleichen der Leinwand, Waschen der Wäsche hat der Rumäne (oder die Rumänin) ein Lied auf den Lippen, das nicht selten selbständig erfunden oder aus bekannten Motiven zusammengestellt ist. Die Hoffnungen und Wünsche, die Freuden und Leiden finden im Lied ungehemmtten Ausdruck.“

²⁷ Prefață la *Romänische Volkslieder*, übersetzt und erläutert von Johann Karl Schuller. Hermannstadt 1859; cf. și K. K. Klein, op. cit. pag. 141.

²⁸ In: Regine Ziegler, *Wenn die Ähren reifen*, Berlin, 1908, pag. 93 urm.; cf. și K. K. Klein, op. cit. pag. 52.

²⁹ K. K. Klein, op. cit. pag. 43; cf. și Adolf Schullers în *Geleitwort* (pag. XV) la *Ungarische Volksmärchen*, ausgewählt und übersetzt von Elisabeth Sklarek, vol. I, Leipzig, 1901: „Tagelang sitzt das

reotipe ale românilor și sașilor, dincolo de contingențele și aspectele comune ale povestirilor lor: « În basme, sasul este omul lent, calculat, ba chiar suspicios și închis; românul — totdeauna deschis, ospitalier și reverențios. »⁴⁰

În asemenea lumină, în plus și de bună credință și cinstit, recunoscător peste timp și de încredere în prietenie, este zugrăvit românul de numeroși scriitori sași de seamă din prima jumătate a veacului nostru. Astfel tot *Heinrich Zillich*, în romanul *Zwischen Grenzen und Zeiten*, povestește cum croul român Nicolae se întoarce din război ca ofițer în satul său natal cu populație precumpănitor săsească și primul lucru pe care-l face este să se achite de datoria sufletească și materială ce-o avea față de familia Lutz, care-l ajutase, cînd era un copil vioi și deștept de țăran nevoiaș, să poată învăța la școli.⁴¹ Și tot Zillich arată cum, atunci cînd Mackensen, comandantul frontului german prăbușit din România, pornește în retragere și ajunge în mijlocul valurilor de țărani români care se îndreaptă spre Alba-Iulia pentru plebiscit, aceștia « îl lasă să treacă ca printr-un vad, cinstind comandantul prin tăcere »; « nici o vorbă urită n-a zburat înspre el, nici o căutătură urită nu s-a îndreptat spre cel ce mărșăluia pe jos. Două vremuri se priveau față în față. »⁴²

Aceeași ținută fundamentală a românului este relevată pe larg și cu vădită prețuire și de Erwin Wittstock într-o nuelă de război, « *Station Oneifreit* », din volumul *Königsboden*⁴³.

Đin imaginea globală a românului, așa cum au văzut-o și zugrăvit-o scriitorii de limbă germană, începînd cu Opitz, face parte și portul național, expresie a simțului și măiestriei lui artistice, acei port național pe care îl mai admiră încă și astăzi mulți străini, nu numai la noi acasă ci și pe multe scene ale lumii, la tarafurile și orchestrele de lăutari, la corurile și grupurile de dansatori ce răspîdesc muzica și dansul popular, stîrnind apreciere și ropote de aplauze. Poate cu excepția lui Hans Carossa în *Rumänisches Tagebuch*, nici un alt scriitor nu l-a descris cu mai multă pricepere și dragoste, cu un mai subtil simț de observație și artistic, ca Adolf Meschendörfer în romanul *Büffelbrunnen*, unde înfățișează o reprezentare sătească a unei trupe amatoare de învățători rurali care prezintă cîntece și poezii.

« Flăcăii purtau peste pantalonii de dimie cămăși ce cădeau liber, cusute cu rîuri multicolore și strînse peste mijloc de chimire din piele colorată în roșu de cinabru sau verde măsliniu și cu linii șerpuitoare argintii. Printre ei străluceau învățătoarele cu iile lor pe care erau brodate minuni de fantezie galbene, albastre și roșii. Toate purtau șorțuri roșii ca focul, cu franjuri lungi, toate aveau la ureche cite o floare. »⁴⁴

junge Volk scherzend und erzählend bei der Arbeit, und der Bauer nimmt nicht selten einen eigenen Erzähler an, um den Eifer der Arbeitenden wachzuhalten. Da wechselt in den national gemischten Gogenden leicht die Sprache der Unterhaltung. . . auch in den sächsischen Dörfern sind beim Maischälen die rumänischen Helfer die beliebtesten Märchenerzähler. . . und so überfliegt das Märchen die nationale und sprachliche Grenze."

⁴⁰ K. K. Klein, op. cit. pag. 45: „Im Märchen ist der Sachse der Langsame, Bedächtige, wohl auch der Mißtrauische und Verschllossene; dar Rumäne — der allezeit Offene, Gastfreundliche, und Ehrerbietige."

⁴¹ Heinrich Zillich, op. cit. pag. 622 urm.

⁴² Ibidem, pag. 596: „... den Feldhern ehrten, indem sie verstummten. . . Kein häßliches Wort flog zu ihm herüber, kein böser Blick traf den Marschierenden. Zwei Zeiten sahen sich an."

⁴³ Erwin Wittstock, *Königsboden*. München 1941, pag. 258—293.

⁴⁴ Adolf Meschendörfer, *Der Büffelbrunnen*. München 1935, pag. 332: „Die Burschen trugen über der Filzhose das frei herabfallende Hemd mit eingewebten bunten Streifen, zusammengehalten durch zinnoberrote oder olivgrüne breite Ledergütel, die silberne Schlangenlinien durchzogen. Zwischen ihnen leuchteten farbenprächtig die Lehrerinnen in ihren gestickten Blusen mit gelben, blauen und roten Phantasiewundern. Alle trugen feuerrote Schürzen mit langen Fransen, alle hatten hinter das Ohr eine Blume gesteckt."

lar despre simțul artistic sensibil și, totodată, pătimaș al românilor și despre capacitatea lor de-a vibra profund față de artă, Meschendörfer scrie câteva pagini inegalabile, din care reproducem un fragment: « Fără pauză ieșeau cu rivă unul după altul în fața semicercului și începeau îndată să exprime, nu cu glas învăpăiat, ci cu ochi de actor, cu fiecare mușchi al feței, cu tresăriri din cap și cu jocul brațelor și miinilor, ceea ce poetul nemurise în slove rigide. Întregul trup al recitatorului vorbea cu atita înflăcărare lipsită de artificialitate, încît Fritz Kraus [unul din personajele romanului, care asista la acest spectacol] și mărturisii uimit: de la acești copii ai naturii, care-i deprind cu abecedarul pe bobocii din satele sărăcicioase, ar putea învăța multe artiști; această gingășie delicată a fetelor, care se preface deodată în patimă fierbinte, este mai seducătoare decît orice joc pe scenă . . . Lîngă el sta cea mai drăguță învățătoare și lăsa să i se rostogolească lacrimile pe obraji, deși auzise poezia cu siguranță adesea și din aceeași gură. »⁴⁵

La unii romancieri și nuveliști sași chipul românului capătă noi dimensiuni, care izvorăsc din atitudinea și structura lui spirituală. Așa, de pildă, preotul și scriitorul Daniel Roth schițează într-o povestire patriotică, intitulată *Der Pfarrer von Kleinschenck* (1846)⁴⁶ un tip de țăran român șiret, mucalit și îndrăzneț. Argat în slujba preotului din Șinca Mică, Mustez [Mustață] — cum se numește eroul — ajută pe un nobil maghiar, într-o acțiune aventuroasă în genul romantismului lui Walter Scott, să-și recapete pînă la urmă iubita răpită, și manifestă cu acest prilej « atita prevedere, fler, viclenie, îndemînare, curaj, și neînfricare », încît « aproape că ar putea fi considerat un precursor transilvănean al lui Sherlock Holmes » (după cum se exprimă K. K. Klein). Trăsăturile sale de caracter și firul inventiv al raționamentelor sale, chiar dacă sînt ajustate romanesc în cadrul unei relații patriarhale dintre argat și preot și poartă doar o amprentă de realism, apar nespuse de autentice și corespund firii și atitudinii spirituale a țăranului român, care dovedește și în alte creații literare săsești, ca ocrotitor al săracilor sau ca francțiror hărțuind pe dușman, aceeași îndemînare și subtilă șiretenie, același dispreț față de moarte.

Aceste trăsături de caracter ale românului care, în vremurile grele de aservire și exploatare socială și politică din Transilvania veacurilor trecute, l-au făcut să pornească răscoale și, adăogîndu-se și dirzenia conștientă, l-au transformat în revoluționar, au atras în repetate rînduri atenția scriitorilor de limbă germană. Astfel soarta tragică a intratului în legendă Horia — conducătorul moș din disperata răscoală socială din 1784 a unei părți a țăranilor și muncitorilor români oprimați din Munții Apuseni — a slujit în mod repetat ca subiect de roman. Așa, de pildă, în romanul rămas fragment « Horra » al timpuriu răposatului scriitor progresist sas *Joseph Marlin*⁴⁷, care a fost în revoluția din 1848 un reprezentant liberal al ide-

⁴⁵ Ibid., pag. 332 urm. : „Ohne Pause drängte ein Eifriger nach dem an dern in den Halbkreis und begann sogleich, nicht mit loderndem Mund, sondern mit den schauspielerischen Augen, mit jedem Gesichtsmuskel, den Zuckungen des Kopfes und dem Spiel der Arme und Hände auszudrücken, was Dichter in starre Buchstaben gebannt hatten. Der ganze Körper des Vortragenden sagte es mit so ungekünsteltem Feuer aus, daß Fritz Kraus sich betroffen gestand: von diesen Naturkindern, die in armseligen Dörfern die Fibelschützen unterrichten, könnten Künstler lernen; diese weiche Annuit der Mädchen, die sich plötzlich in heiße Leidenschaft wandelt, ist verführerischer als jedes Spiel auf der Bühne. . . Neben ihm stand die hübscheste Lehrerin und ließ die Tränen rollen, obgleich sie das Gedicht sicher schon oft und aus demselben Munde gehört hatte.“

⁴⁶ Daniel Roth, *Der Pfarrer von Kleinschenck*. Hermannstadt 1925, cf. și K. K. Klein, op. cit. pag. 127-128

⁴⁷ Joseph Marlin, *Horra*, scris în 1846 și publicat în versiunea originală în București, 1958. Între timp scriitorul german Karl Bleibtrou (1859—1928), care obținuse manuscrisul lui Marlin de la familia-acostuia în cursul unei călătorii prin Transilvania (1883—1884) pînă a-l publica anonim, a terminat romanul și l-a publicat sub numele său propriu cu titlul *Ein Freiheitskampf in Siebenbürgen* („O luptă

ologiei de stînga; apoi în anii şaizeci ai veacului nostru, cînd Oskar Walter Cisek, unul din cei mai străluciţi reprezentanţi ai literaturii germane din ţara noastră, a publicat romanul în două impresionante volume «*Reisigfeuer*»¹⁸. Romanul-torso al lui Marlin, căruia îi mai lipseau doar două capitole pentru a fi încheiat şi a fi devenit una din cele mai valoroase opere în limba germană din ţara noastră¹⁹ şi care reprezintă prima valorificare literară a acestei teme pe pămîntul ţării noastre, subapreciază punctul de plecare economic al răscoalei şi inventă o intrigă impletită din vină sentimentală şi trădare, care aminteşte de schema acţiunilor din romanele lui Walter Scott. Marlin plămăieşte un revoluţionar Horra, care apare ca un om înţelept şi îndrăzneţ, care făureşte planuri măreţe — în numele cunoscutei lozinci «*Război palatelor, pace colibelor*» a lui Sebastian Chamfort, atribuită, de Marlin, în roman, eroului —, care vede scînteia devenind flacăra şi pe români scuturînd jugul străin.

Mai aproape de adevăr şi cu înţelegere istorică a lucrurilor, O. W. Cisek vede în Horia un revoluţionar social împotriva exploatarei feudale, care rămîne pînă la urmă consecvent fidel faţă de împăratul din Viena şi se încrede cînstit în făgăduielile făcute de acesta în cursul audienţelor sale la Curtea imperială. Ajutoarele sale Cloşca şi Crişan sînt înfăţişate deopotrivă ca luptători fanatici pentru descăluşare şi libertate, care nu se înpăimîntă de nimic şi au aceeaşi nezdruccinată încredere de om cînstit în cuvîntul împărătesc: «*Roadele cîmpului vor fi ale noastre*», spune Crişan în roman, «*toate roadelile ne vor aparţine!* Iar domnul perceptor al dărilor va zăcea adînc sub ogoarele noastre şi nu va mai zice nici pîs. Iar împăratul va merge cu caleaşca pe şosea şi noi îl vom saluta cum se cuvine. Da, în genunchi, cu căciulile în mînă.»²⁰

Cu impresionantă pregananţă este reliefată solidaritatea răsculaţilor români, cărora li se alătură şi muncitorii saşi şi maghiari, o solidaritate ce reflectă un simţ profund pentru traiul şi comportamentul în colectiv.

De altfel acest simţ pentru colectivitate al românului a fost relevat de mulţi scriitori de limbă germană din România în operele lor, mai ales ca o manifestare pozitivă a solidarităţii dintre ţăranii şi muncitorii exploataţi sau între aceştia şi răsculaţii care luptau pentru ei; iar uneori ca o respingere colectivă a unor atitudini sau fapte reprobabile etic, care sînt străine de firea şi modul de viaţă al românului, întrucît românul, cu firea lui blajină şi paşnică, este incapabil, cită vreme nu i-a ajuns cuîntul la os, să practice violenţa sau să acţioneze cu ură. În acest sens, Julius Theiss, un scriitor sas care a dus şi o viaţă agitată de actor în Austria, zugrăveşte în povestirea sa *Tamassdans Fluch*²¹ cum familia unui morar din munţii apuseni, cu conştiinţa

pentru libertate în Transilvania²²). Cf. K. K. Klein, *Ein Briefwechsel mit Karl Bleibtreu über die Verfassung des Rumäns*, „*Ein Freiheitskampf in Siebenbürgen*“. In: *Deutsche Forschungen in Ungarn*, Budapest, 1942, pag. 360 urm.; şi articolul „*Die Widerspiegelung des von Horia geleiteten 1784-er Aufstandes der Motzen in der rumäniendeutschen Publizistik und Literatur bis 1850*“, în volumul: *Der Bauer Mittel- und Osteuropas im sozio-ökonomischen Wandel des 18. und 19. Jahrhunderts*, Köln—Wien 1973, pag. 250.

¹⁸ Oskar Walter Cisek, *Reisigfeuer*. 2 volume. Bucureşti 1960—1963. (Tradus în româneşte cu titlul: „*Foc de vreascuri*“).

¹⁹ Cf. K. K. Klein, *Rumänisch-deutsche Kulturbeziehungen*, pag. 136.

²⁰ Oskar Walter Cisek, op. cit. vol. II, pag. 34: „*Die Ernte wird uns gehören, die ganze Ernte wird uns gehören! Und der Herr Steuereinhemer wird tief unter unseren Ackern liegen und nicht mehr muscken. Und der Kaiser wird über die Landstraße fahren, und wir werden ihn grüßen wie es sich ziemt. Ja, auf den Knien, die Lammfellmützen in der Hand.*“

²¹ Julius Theiss, *Tamassdans Fluch*. Erzählung aus dem Siebenbürgischen Erzgebirge. In: „*Hermannstädter neuer und alter Hauskalender 1903*“, pag. 81—106. Cf. şi K. K. Klein, *Die deutsche Dichtung Siebenbürgens im Ausgang des 19. und 20. Jh.*, Jena 1925, pag. 43; şi Joachim Wittstock *Anmerkung zu einer Erzählung aus dem Rumänischen Volksleben*. In: „*Forschungen zur Volks- und Landeskunde*“, vol. 16 (1973), nr. 2, pag. 84—91.

ncărcată de un omor nechibzuit, este izolat și boicotat de comunitatea sătenilor până la completa lui distrugere. Comunitatea țăranilor de la sfârșitul veacului trecut la care autorul deslușește limpede o structură și conștiință socială de clasă, trăiește conștient un fenomen de izolare treptată a morarului și familiei sale, care este dictată de comportarea asocială a acestuia și duce ferm la excluderea lui din colectivitate. Subliniind acest aspect, K. K. Klein, constată că « povestirea dovedește printr-un caz singular că structura socială este în fond nealterată; satul românesc apare, cu instituțiile sale născute din necesitate și confirmate de experiența luptei pentru păstrarea comunității, ca asociație de autoapărare, pentru a cărei menținere intactă trebuiesc aduse unele jertfe de către membrii ei ».⁶²

O nouă dimensiune etică și social-politică, pe o nouă spirală a dezvoltării societății românești, este adăugată la chipul românului în literatura germană din România după cel de-al doilea război mondial, când însușirile autentice și profund umaniste ale muncitorului, țăranului și intelectualului român se deslușesc în ambianța luptei muncitorilor noului stat socialist. Transformarea complexei societății românești pluristratificate social, politic și național, apare cu deosebită claritate — și totodată distanțare obiectivă — în uriașa frescă multilaterală a lumii și luptei muncitorilor dintr-un orășel siderurgic bănățean pe care o zugrăvește Anton Breitenhofer în ciclul său de romane *Am Weltbuckel, Der Mädchenmaler, Zu spät für Marilena*⁶³ și care îmbrățișează epoca dinaintea de 1939, din timpul războiului și de după 1945. Muncitorii români, membri sau nemembri ai Partidului, indiferent de orientarea lor — în epoca prebelică — comunistă sau socialdemocrată, apar ca niște luptători dirzi, hotărâți, gata de jertfă și solidari pentru o orînduire socială mai dreaptă și pentru zidirea unui stat, în care toate mijloacele de producție să aparțină întregului popor. Solidaritatea reunește muncitorii și intelectualii progresiști români cu cei germani și maghiari în lupta comună împotriva fascismului, indiferent dacă aceștia — înfierați nediferențiat național ca elemente de descompunere inumane și retrograde — erau reprezentați de legionarii români sau de germanii naziști din Banat. Aceași solidaritate reunește, prin ajutorul dat și prin tăcerea conspirativă păstrată cu sfințenie, și femeile și copiii în jurul ilegaliștilor ce luptau conștient și organizat. Firește că viața nu se desfășoară neted și fără ciocniri, căci nu rareori unele familii sînt divizate și sfîșiate prin diferitele concepții politice ale membrilor lor. Doar cînd sună ceasul hotărîtor, solidaritatea lor devine de nezdruccinat, oamenii se dovedesc hotărâți și neîndurați în împlinirea a ceea ce consideră că înseamnă dreptate și le apare ca o reparare cuvenită pentru mizeria și exploatarea îndurată. Astfel în chipul românului rămîn nealterate trăsăturile relevante pînă acum, întrucît ceea ce se denuște în mod obișnuit ură și răzbunare, cînd izvorăște din interes personal și din instinct josnic, capătă alte valori și semnificații etice atunci cînd este împlinit pentru apărarea, dreptul la viață și viitorul colectivității, adică atunci cînd se produce o translație și înălțare a lor din sfera instincțelor primare individuale în aceea a reacțiilor de autoapărare socială conștientă a colectivității. Așa, de pildă, cînd proprietarul de fabrică Titus Abrudan, odios tuturor, este prins odată la strîmtoare, pe întuneric, de către nevestele și văduvele disperate și furioase ale muncitorilor care, sub pretextul că sînt inoportuni politic, fuseseră trimiși pe front sau pieriseră în accidente de muncă înscenate. I se aplică drept avertisment doar pedeapsa de-a fi dezbrăcat la piele și uns pe tot

⁶² Joachim Wittstock, op. cit., pag. 90.

⁶³ Anton Breitenhofer, *Am Weltbuckel*, București 1966; *Der Mädchenmaler*, București 1969, *Zu spät für Marilena*, București 1973.

trupul cu o vopsea de ulei persistentă. Iar personajul principal, Traian Brebenar, fiul unui luptător conducător al muncitorilor, înlăturat printr-o crimă camuflată în accident de muncă, nu se lasă condus de un sentiment de ură personală nechibzuită, ci este minat de ideea împlinirii dreptății.

Asemenea trăsături și nuanțări caracterizează chipul românului în romanul *Jetzt, da das Korn gemahlen* de Andreas Lillin⁵⁴, unde oamenii abia pot fi deosebiți după limbă și naționalitate, în schimb însă după poziția ce-o iau de-o parte sau de cealaltă a prăpastiei ce desparte clasele sociale și concepțiile politice. Iar la Franz Storch, în romanul *Drei schwere Tage*⁵⁵, se deschide o nouă perspectivă, în măsura în care mediul și tipurile sînt luate din lumea țăranilor, a acelor țărani pe care Opitz îi zugrăvise idilic, iar Marlin sau Cizek îi prezentase sub aspectul revoluționar, și care acum fac un mare pas înainte prin colectivizarea agriculturii. Greutățile, șovăiele și opoziția care apar pe parcurs nu sînt trecute sub tăcere, dar ele nu modifică imaginea stereotipă, ci diversifică tipologia și argumentează mai limpede trăsăturile ei. Aceste trăsături latente, înnăscute sau dobîndite, asemenea oameni hotărîți și gata de jertfă, care se situează pe pragul dintre două lumi și optează conștient și entuziast pentru cea nouă, ce se naște, și pun totul în mișcare pentru realizarea ei, găsim și la Arnold Hauser în volumele de proză scurtă, *Kerben*, *Unterwegs* sau *Examen Alltag*⁵⁶, ca și în operele multor altor scriitori de limbă germană din țara noastră. Dar nici scopul studiului de față, nici spațiul nu ne îngăduie să întreprindem o înregistrare analitică, exhaustivă a lor.

Intenția noastră a fost să descifrăm din stereotipia portretizărilor literare ale românului o imagine de ansamblu și să vedem în ce măsură ea s-a păstrat sau schimbat dealungul timpului. Precum fiecare epocă, fiecare scriitor are o viziune proprie, axată pe coordonatele social-politice și estetice ale momentului, și deslușește în obiectul investigării aspectele ce corespund așteptărilor sau concepțiilor sale, și modesta înșiruire tipologică, pe care am desprins-o din galeria incomparabil mai bogată a chipurilor de români văzute de scriitorii germani, oferă o relativă varietate de colorit și redare, inevitabil marcată de prevențiuni sentimentale și de limite ale timpului.

Dar, dincolo de ea, se profilează recunoașterea generală a unor permanențe caracterologice, care nu sînt altceva decît constanțele unei ecuații istorice, în care mulți savanți, mai mult sau mai puțin bine intenționați, au văzut și văd necunoscutele unei enigme istorice greu rezolvabile. Numai că perspicacitatea și înțelepciunea artiștilor din veacuri osebite au știut să descifreze cu mai subtilă acuitate o serie de constante — de n-am aminti decît dîrzenia, vitejia, simțul dreptății istoric-etice, bunătatea, dăruirea artistică și neînfricarea în fața necunoscutului sau a inevitabilului, fie el natură primară sau uneltire omenească —, constante care, privite mai atent și obiectiv, pot lumina întrucîtva dăinuirea în istorie a unui neam, înfipt precum mărăței arbori milenari în glia unor permanențe de neclintit.

⁵⁴ Andreas Lillin, *Jetzt, da das Korn gemahlen*, 2 volume, București, 1957.

⁵⁵ Franz Storch, *Drei schwere Tage*, București 1965.

⁵⁶ Arnold Hauser, *Kerben*, București 1962; *Eine Tür geht auf*, București 1964; *Unterwegs* București 1973; *Examen Alltag*, București 1974.

EMIL CONDURACHI

P R E M I U L
H E R D E R ' 8 0

EUROPENITATEA ISTORICULUI

Sînt, cred, puțini, foarte puțini, învățații europeni ai ceasului acestuia, în cîmpul larg și cu hotare mișcătoare al disciplinelor umaniste, care să poată rîvni la un privilegiu pe cît de rar, pe atît de prețios: acela de a se identifica în conștiința publică a contemporanilor cu o parte de lume, cu un fragment viu și complex — dacă nu chiar complicat — al geografiei, al istoriei, al culturii continentului lor. Se vor împlini curînd, iată, două decenii de cînd pentru toți cei ce privesc către locul de străveche și înaltă spiritualitate, de perpetuă înșerție în istoria mondială care este Europa de miazăzi-răsărit, pentru tot mai numeroși istorici și arheologi, lingviști și folcloriști, etnologi și istorici ai artei, ai religiilor, ai dreptului — iar dincolo de ei pentru oameni vestiți ai politicii zilelor noastre și pentru cei mulți, foarte mulți ce se preocupă de destinele Lumii Vechi, dar nu numai ale ei — savantul român Emil Condurachi se

confundă cu însăși deslușirea și înțelegerea cea mai potrivită a unui spațiu venerabil de istorie și umanitate: cel care, începînd nu departe de inima Europei, la Carpați, la Tisa și la Dunăre, se încheie în Mediterana orientală, în Creta, în Cipru și la țărmurile Asiei Mici.

Pentru noi toți, cei care îl cunoaștem și-l iubim demult pe acest ilustru profesor de istorie și arheologie al Universității bucureștene, devenit el însuși o adevărată instituție înainte încă de a fi fost chemat — și cine oare ar fi putut fi mai potrivit decît el? — în fruntea Asociației Internaționale de Studii Sud-Est Europene, ajunsă cu timpul una dintre societățile savante cele mai active din lume, Emil Condurachi rămîne o pildă de comprehensiune istorică largă și, tocmai de aceea, adînc omenească. Pentru mine — iertat fie-mi un accent personal ce-și poate găsi îngăduință doar într-o veche afecțiune și admirație ce o port magistrului meu de odinioară — Emil Condurachi se identifică de ani și ani cu o lecție deschisă și inteligentă în și despre o istorie în mers, o istorie zilnică.

Acest moldav a cărui generozitate de inimă și minte l-a preschimbât demult, pentru zeci de generații, în nedezmînșitul « Pater » al atîtor ucenici ai istoriei, arheologiei și artei vechi este, în structura sa, un om al latinității răsăritene căreia l-a dedicat, de-a lungul carierei, pagini de referință. Titlurile ce i-au fost conferite sînt multe și au venit, unele, la o vîrstă cînd, primindu-le, alții și-ar fi pierdut cumpătul lesne. Dar pentru intelectualul echilibrat și adecvat realităților, cu un rar simț al relativității lucrurilor omenești dat de frecventarea, deopotrivă și cu neostoință iubire, a oamenilor vii și a marilor umbre, titlurile au fost tot mereu o ceremonioasă haină, pentru el admirabil croită, ce nu i-a schimbat cu nimic știința și conștiința despre sine și ceilalți.

Membru al Academiei Române — a fost, dacă un mă înșel, unul dintre cei mai tineri ce au pășit în sinul ilustrului corp —, membru al Institutului Arheologic German, membru al cîtorva Academii naționale din țările balcanice, « doctor honoris causa » al Universității Libere din Bruxelles, vicepreședinte al Uniunii Academice Internaționale și vicepreședinte al prestigiosului Comitet Internațional de Filozofie și Științe Umane, raportor al tuturor congreselor mondiale de istorie din ultimul deceniu și jumătate — la Viena și Moscova, la San Francisco și București —, raportor al congreselor de studii sud-est europene al căror suflet a fost de fiecare dată — la Sofia și Atena, la București și Ankara —, profesorul Emil Condurachi a primit nu de mult, în capitala Austriei, premiul Herder.

Mărturisesc că an de an am așteptat, ca pe un fapt dintre cele mai firești, menționarea profesorului în fruntea listei celor pe care Universitatea din Viena îi distinge pentru osteneala lor întru apropierea popoarelor și a civilizațiilor din părțile noastre

de Europă. Astăzi, academicianul Condurachi este laureat al premiului ce poartă numele unui mare precursor al vîrstei noastre moderne, campion al ideii caracterului național al culturii, ascultător al eternelor «*Stimmen der Völker*», înțelegător profund al istoriei umanității ce unește limbi și moravuri, științe și arte, credințe și literaturi, topite toate într-o uriașă frescă settecentescă, în vestitele «*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*».

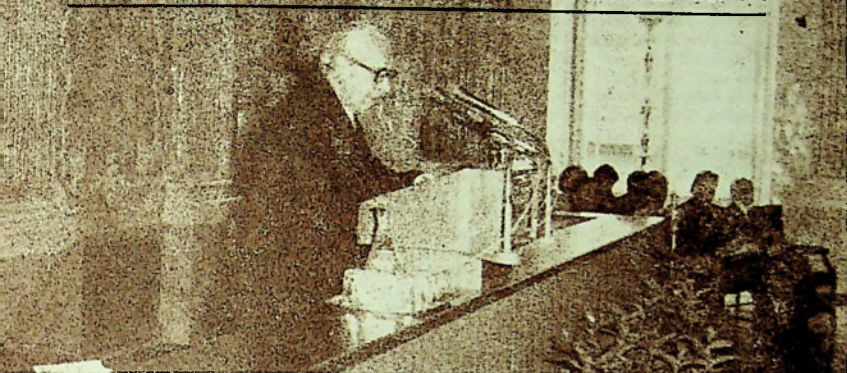
Ideile fundamentale ale preromanticului german sînt, o știm prea bine, idei de preț ale istoriografiei de azi, îndeosebi în acele țări mici și mijlocii ale Europei unde tradiția istorică are forța morală a unui exemplu și a unui îndreptar. În sud-estul Europei opera profesorului Emil Condurachi stă, ca puține altele, sub semnul acelei întâlniri fertile a geniului popoarelor pe care Herder a năzuit-o. Iar dacă ne-am obișnuit cu toții, prea mult, să vedem în istoricul român contemporan nouă pe un, adesea, inegalabil ambasador cultural al popoarelor din aceste părți de lume este, cred, ceasul a ne reaminti că demersul științific propriu-zis al savantului a debutat și s-a împlinit sub aceeași zodie a descifrării oricărui semn de interculturalitate. Profesorul Emil Condurachi se înfățișează ca un caz fericit al întâlnirii, într-o aceeași personalitate și operă, a arheologului și a istoricului politic, a istoricului culturii, a istoricului artei, a istoricului economiei. Cel care a scris, în tinerețe încă, pagini despre prezențele orientale din arhitectura creștină a Balcanilor de apus — căroră, în 1938, le dedica și bineștiutul său studiu «*I monumenti cristiani nell' Illirico*» —, despre «*renașterea*» artistică sub Hadrian, despre subiecte ale arcului roman constantinian, despre «*loros*» și despre sculptura pontică în epoca imperială romană, este acelaș cu autorul studiilor despre constituția Antoninilor, despre proconsulii Africii și Asiei în epoca romană tîrzie, despre facțiuni și jocuri de circ la Roma, despre prețul aurului în veacul al V-lea, despre politica financiară a împăratului Iulian sau despre *limesul* roman de la Dunăre; cel care a pus în lumină unele dintre ideile politice ale lui Zosimos și a cercetat sincretismul iconografic alexandrin, este unul și acelaș cu autorul unor studii fundamentale despre iconografia monedei din Odessos și despre reforma monetară a lui Aurelian, despre imitațiile pontice ale emisiunilor lui Alexandru cel Mare, despre reforma lui Polycrat din Samos și despre staterii din Cyzic. Și tot profesorul Emil Condurachi a fost coordonator al cercetărilor arheologice de la Histria și Callatis, coautor al primei ediții academice a «*Istoriei României*» și al prezentării tezaurului arheologic românesc în cunoscuta colecție internațională «*Archaeologia Mundi*», iar acum, în ultimul timp, al vastului raport general dedicat Europei răsăritene ca arle de convergență a civilizațiilor, raport în a cărui redactare — pentru ultimul forum mondial al istoricilor — am avut neuitata șansă de a-i fi colaborator.

A spune cît de multe interpretări personale, cîtă cultură istorică savantă filtrată în texte de fiecare dată îndelung cumpănite, cîte nuanțe și cîtă independență de spirit găsești în opera de mai bine de patruzeci de ani a profesorului Condurachi, nu a fost ținta acestor rînduri. Ele au vrut să reamintească doar — dacă mai era nevoie — cîteva dimensiuni intelectuale și umane ale unui istoric de distincție și ale unui om căruia mulți îi datorează multe. Pentru acest istoric și om, trecutul și soarta Europei sînt mai mult decît obiect de studiu și de pasionată politică în sensul cel nobil al cuvîntului. Stăruie în amintirea multora dintre noi un colocvii al Asociației de Studii Sud-Est Europene, inițiat de Emil Condurachi, condus și transformat de el într-un autentic manifest colectiv al savanților care scriu și cercetează începuturile noastre istorice. S-a dezbătut atunci, într-un început de toamnă pe malul Mării Negre, nu departe de cîteva cetăți de seamă ale Sciției Minore și de cîteva stațiuni de renume mondial, din preistorie, o temă grăitoare pentru căutările culturale ale zilelor noastre, pentru întreaga noastră mentalitate modernă: izvoarele arheologice ale civilizației europene. Înaintea unui public de renume savanți ai continentului — contribuiseră la realizarea impecabilă a celui *convegno* Kazimierz Michalowski și Luigi Barnabò Brea, Ion Nestor și Pierre-Demargne, Massimo Pallottino și Milutin Garašanin, Paul-Marie Duval și Witold Hensel, Gilbert-Charles Picard și Wilhelm Holmquist, Ranuccio Bianchi-Bandinelli și David Talbot Rice —, profesorul inițiator încheia cu aceste cuvinte, la 8 septembrie 1968, dezbaterile unor ședințe prelungite de lucru ce au purtat tot mereu marca erudiției și a civilității: « Si nous sommes tous d'accord — et je dirais qu'il n'est pas possible de ne pas l'être — que l'Europe a son propre visage en dépit des divergences psychologiques et politiques qui persistent encore dans notre pensée, tout autre est le problème dès qu'il s'agit d'expliquer la genèse de ce patrimoine culturel relativement unitaire ou la genèse d'une certaine psychologie commune aux hommes qui habitent notre continent. Nous entrons, nous sommes entrés même, presque sans le vouloir, au cours de nos débats, dans le domaine de l'histoire de la culture, dans le domaine réservé à la recherche de ce long processus de stratification, de décantation, au terme duquel le visage de l'Europe devait se profiler, se dessiner, tout autre que celui de n'importe quel autre continent ou pays du monde ».

« Chipul Europei » evocat astfel, ar putea fi punctul de pornire în înțelegerea mai potrivită a locului ocupat azi în lume de tradiția istoriografică românească și a însuși locului dobîndit de unul dintre cei mai iluștri ambasadori ai ei, profesorul meu și al nostru, Emil Condurachi.

RĂZVAN THEODORESCU

OMAGIU LUI HERDER



EMIL CONDURACHI

Festrede anlässlich der Verleihung des Herder-Preises 1980

*Sehr verehrter Herr Bundespräsident,
Sehr verehrte Frau Bundesminister,
Magnifizenz, Exzellenzen, hochverehrter Herr Senator Töpfer.
Meine sehr verehrten Damen und Herren,*

Es bereitet mir eine ganz grosse Befriedigung, dass ich hier vor Ihnen das Wort ergreifen darf, und zwar in einem zweifachen Sinne: einerseits um Ihnen in meinem eigenen Namen für die ausserordentliche Ehre der Empfehlung an das Herder-Preis-Kollegium zu danken und andererseits um auch gleichzeitig mit allen meinen Kollegen, denen die gleiche Auszeichnung zuteilwurde, unsere tiefgefühlten Dankesbezeugungen auszudrücken.

Auch in diesem Jahr wurden die Träger der Johann Gottfried von Herder-Preise wieder unter den Persönlichkeiten ausgewählt, die ihr gesamtes Lebenswerk in den Dienst der humanistischen Fachgebiete gestellt haben, denen der grosse deutsche Philosoph einen unendlich weiten Horizont eröffnet und auch ihr eigentliches Fundament gesichert hat. Diese humanistischen Disziplinen — die Volkskunde, die bildenden Künste, die Dichtkunst, das Schrifttum, die Architektur und, last not least, die Geschichte — wurden von Herder alle zusammen und jede einzeln in eine Werteskala eingereiht, die alle Forschungen der letzten zwei Jahrhunderte nur noch bestätigen konnten. Es ist dies die Bestätigung seiner Vision von der Geschichte der Menschheit, von den Wechselwirkungen zwischen Erde, Natur und Gesellschaft, zwischen dem Geschichtsleben und der Zivili-

sation aller Völker — von überall und von jeher — auf Jahrtausende zurückgehenden ; denn die Geschichte aller Menschen und die Geschichte ihres materiellen und geistigen Schaffens fließen in dem riesigen Strom der ewigen Menschheit zusammen.

Sicher werden Sie, sehr verehrte Anwesende, von mir, als Forscher auf nur einem der vom Herderschen Genius so stark beleuchteten Geistesgebiete, nicht erwarten, dass ich in ein paar Worten genau den Platz umreissen könnte, den Herder in der Geschichte der Menschheit und vor allem in der Philosophie- und Kulturgeschichte einnimmt und auch in Zukunft ständig einnehmen wird. Es genügt, daran zu erinnern, dass seine Abhandlung über die Philosophie der Geschichte der Menschheit das gesamte historische Denken von damals bis heute revolutioniert hat und dass wir — ganz abgesehen von den so mannigfaltigen Zweigen der menschlichen Geistestätigkeit, von der Dichtung und dem Volkslied bis zur komplexen Geschichte, die wir heute unter der Bezeichnung « kulturelle Anthropologie » betreiben, — nicht einen Moment vergessen dürfen, dass den Ausgangspunkt für diese komplexe Forschung das vor zwei Jahrhunderten von Johann Gottfried Herder geschaffene Werk gebildet hat !

Ich bitte Sie um Verzeihung, dass ich trotz meiner Absicht, nicht tintelehrhafte Ausführungen zu verfallen, in diese Gedankengänge geraten bin, um unsere Genugtuung nicht nur über die Verleihung des Preises sondern auch darüber auszudrücken, dass diese Auszeichnung in so glücklicher Weise den Namen eines Geschichts- und Kulturphilosophen trägt, für den es keine grossen und kleinen Völker gab, der niemals eine künstlich auf « Millionen Quadratkilometer » oder « Hunderte von Millionen Menschen » aufgebaute Werteskala in Betracht gezogen hat, weil für Herder der Wert in der Kulturstufe und dem kulturellen Beitrag jedes einzelnen Volkes bestand.

Wir hier, die wir aus relativ kleinen Ländern kommen, deren reiche, vielgestaltige Kulturtradition von grosser Feinheit häufig ignoriert worden ist, sind tief bewegt, dass hier in Wien, in der alten Hochburg der Kultur, die Früchte unserer Tätigkeit in einem Masse anerkannt werden, das unsere persönlichen Verdienste übersteigt. Somit gilt die Anerkennung — was ich ganz besonders betonen möchte — eigentlich mehr unseren Völkern in Mittel- und Südosteuropa als solchen, denen es trotz ausserordentlicher Schwierigkeiten gelungen ist, die tiefverwurzelten Beziehungen zu ihrem Grund und Boden und ihren urväterlichen Überlieferungen zu wahren und auf diese Weise jedes in seiner Art und alle zusammen betrachtet — ein Kulturerbe zu bieten haben, dessen Werte eine eingehende Kenntnis und volle Würdigung verdienen.

Gestatten Sie mir bitte, sowohl persönlich als auch in meiner Eigenschaft als Rumäne hinzuzufügen, dass in dieser Metropole der europäischen Kultur in einigen Wochen eine Ausstellung eröffnet wird, deren wesentliches Ziel darin besteht, einige der wertvollsten Denkmäler der uralten rumänischen bzw. dakischen Kultur zur Geltung zu bringen, die teilweise auch gegenwärtig einen Ehrenplatz im Kunsthistorischen Museum einnehmen. Diese Ausstellung, die unter der hohen Patronanz der beiden Staatspräsidenten, seiner Exzellenz, Dr. Rudolf Kirchschläger und des Präsidenten Nicolae Ceaușescu, stattfand, bildet jedoch nur eine der Veranstaltungen, die berufen sind, die althergebrachten Beziehungen zwischen Rumänien und Österreich ins Licht zu setzen. Dies nur ein einfaches Beispiel dafür, dass die kulturellen Beziehungen wechselartig sind.

Der in den letzten Jahren und auch jetzt wieder einer Reihe von Wissenschaftlern und Kulturschaffenden, sowie den namhaftesten Persönlichkeiten im Bereich der Literatur und der bildenden Künste verliehene Herder-Preis bildet zweifellos einen beredten Beweis der Wertschätzung und des Respektes, die dem Selbstbewusstsein und dem Beitrag unserer Völker zur Kultur der gesamten Menschheit entgegengebracht wird.

Angesichts dieser Betrachtungen gestatten Sie mir, meine Damen und Herren, nochmals im Namen aller mit dieser Auszeichnung Beehrten meinen aufrichtigsten und bewegten Dank auszusprechen.

COMPLEMENTARITATE EUROPEANĂ

WLADYSLAW TATARKIEWICZ

Estetica, o sumă în mișcare

Motto: *Cred că eu am fost un culegător: am cules gândurile omenirii despre filozofie, despre fericire, despre artă.*

Din u'timul interviu al lui Tatarkiewicz — 1979

Confuzie

*Varia sunt mundi membra. Variæ sunt in membris mundi species. Variæ sunt in specibus individuorum figurae... tanta igitur naturæ conformaturus in omnibus diversitatem, in modo subsistendi, in magnitudine, in forma, in figura, in habitudine, in termino, in situ, et quot poteris discriminibus induere, in agendo, patiendo, elargiendo, capiendo, subtrahendo, addendo, aliisque modis ut diximus alterando (Diverse sînt părțile lumii, diverse sînt speciile părților lumii și diferite sînt formele individuale aparținînd speciilor. Atît este de mare diversitatea naturii în toate cele, în felul de a fi, în mărime, în formă, în aspect, în obicei, în mărginire, în loc și în alte cîte deosebiri ai putea închipui: în a acționa, a suferi acțiunea, a se extinde, cuprinde, diminua, spori și în alte manifestări pe care le desemnăm prin termenul schimbare — Giordano Bruno, *Arta Memoriei*).*

Cu aceasta se încheie cartea de față: e istoria celor șase noțiuni sau mai bine zis a majorității lor, căci tangențial a fost schițată și istoria noțiunilor de grație,

de subtilitate, de măreție, de clasicitate, de romanticitate, și încă a citorva. Poate că titlul ar fi trebuit să menționeze caracterul comun al acestor noțiuni și să precizeze că e vorba de istoria noțiunilor « estetice ». Totuși, ni se pare că o lucrare istorică, vorbind despre timpuri străvechi, trebuie să evite pe foaia ei de titlu acest termen, ce-i drept utilizat în mod general în zilele noastre, care însă totuși s-a format târziu și fără de care istoria europeană a considerațiilor despre frumos, creație sau formă s-a putut prea bine descurca vreme îndelungă.

Istoria celor șase noțiuni fundamentale ale esteticii actuale a fost bogată în dispute și modificări. Atunci când se părea că noțiunile sînt precizate, se schimbau denumirile și noțiunile înseși se schimbau, atunci cînd denumirile erau stabilite. Istoricul se simte atras de acest belșug de concepții dezvoltate în jurul citorva teme, însă ele pot să descurajeze pe estetician : oare să mai continue această istorie dificilă și să mai construiască pe temeiul unei astfel de diversități de noțiuni și numiri o nouă teorie, mai bună?

S-ar putea presupune că vechile dispute s-au potolit în fine și că, în vremea noastră, s-a ajuns la o stabilizare a teoriilor și noțiunilor.

În realitate, dacă s-a întîmplat ceva, stabilizarea e foarte modestă, de aspect îndeajuns de insolit și nimic nu promite că ea va fi durabilă. Care dintre noțiunile istorice ale esteticii se vor putea menține? *Reproducerea*, redarea reprezentărilor care, sub numele de *imitatio* și *mimesis*, s-a plasat îndelung pe primul plan, a trecut acum pe cel din urmă. *Creația*, mai demult abia luată-n seamă, a ocupat primul plan. O poziție superioară a ocupat *forma*, rămînînd totuși o noțiune polisemantică și discutabilă. În schimb *frumosul* e considerat astăzi cu neîncredere, ca o noțiune învechită. Despre *artă* se citesc considerații pe fiecare pagină, dar aici e vorba de căutări asupra a ce-ar putea fi arta, căci ea a încetat să mai fie ceea ce a fost timp de două milenii. Noțiunea de artă este astăzi tot atît de confuză ca și aceea de frumos. În veacul trecut, noțiunile esteticii păruseră într-adevăr să se stabilizeze și (ca să vorbim în stilul kantian) « să pășească pe calea impecabilă a științei ». Dar în secolul nostru a survenit criza.

Ea a fost rezultatul a două pricini. una din e'e o constituie dezvoltarea firească pe plan istoric: noțiunile s-au uzat, în locul lor s-au format altele noi ori au fost generate de rămășițele celor vechi. A doua pricină ar fi momentul istoric excepțional pe care-l trăim: oamenii doresc transformările și socotesc că sînt chemați a le efectua în totul și nu numai în noțiuni, îndeosebi nu numai în cele estetice. Dacă în ordinul noțiunilor, șocul a luat locul frumosului, dacă se formează o estetică fără de frumos și fără de artă—aceasta nu înseamnă că avem de-a face cu noi faze ale unei evoluții inițiate mai demult, în speță a celei din veacul trecut, ci cu o ruptură a unei continuități. Mulți oameni din zilele noastre au sentimentul că se află într-un moment crucial și s-ar părea că ei înșiși tind să reprezinte momentul acesta. În trecut, asemenea mutații se conturau pe neașteptate și s-ar fi zis că sînt efectul unui impuls interior, adesea fără să existe conștiința că se produc anumite schimbări. În ceea ce privește momentul actual, istoricul cunoaște prea puține antecedente și i-ar fi greu să prevadă prin analogie cum vor fi etapele următoare ; nu există o experiență anume a ceea ce-ar fi o răsturnare conștientă și voită (să fie altfel decît a fost) și nici nu se știe dacă aceasta ar avea mai multă profunzime și mai mulți sorți de acțiune și de durată.

Istoria noțiunilor a fost comparată cu un cimitir — comparație nu tocmai nimerită. Cel puțin în domeniul esteticii, ea seamănă mai curînd cu un atelier de reparații : unele obiecte se repară, altele se înlătură și sînt înlocuite cu altele noi. Mai asemănătoare cu cimitirul e istoria teoriilor, unde se află și o secție destul

de bogată a teoriilor estetice: acolo sînt îngropate o sumă de teorii despre frumos, artă, creație, formă, trăire estetică !

Formarea *noțiunilor* constă în multivariatatea fenomenelor, divizată pe clase: cînd o clasă a căpătat o poziție necorespunzătoare, cînd ea conține fenomene dispartate sau le-a omis pe cele similare, atunci noțiunea e corectată, amplificată sau diminuată, schimbîndu-se limitele noțiunii date. Așa încît istoria noțiunilor e mai cu seamă o istorie a *corectărilor*, a schimbărilor, a rectificărilor, și faptul e valabil în mod egal și pentru noțiunile estetice.

Cît despre formarea *teoriei*, ea constă în găsirea trăsăturilor comune în cadrul unei clase distincte, pe care noi o descriem și-o explicăm prin acele trăsături. Acest demers poate fi efectuat în mai multe moduri și cînd unul din ele se dovedește greșit, încercăm altele. Astfel istoria teoriilor nu mai e o istorie a corectărilor, cît o istorie a *noilor tentative*.

Ce-i drept, istoria esteticii cunoaște două teorii neobișnuit de durabile, care-au avut o trîncie milenară, anume teoria frumosului (ca formă), numită « Marea Teorie » (mare — îndeosebi pentru durabilitatea ei), precum și teoria artei (ca imitare), numită « Vechea Teorie », căci ea și-a pierdut importanța, chiar dacă a rezistat două mii de ani. În afară de acestea două, au mai existat în estetică o sumă de teorii ce apăreau una după alta, sau una lîngă cealaltă. Rezistau un anumit timp, aveau partizani entuziaști, după care veneau altele și le înlăturau pe primele. În lumina noilor teorii, cele vechi păreau simple erori.

Teoria pitagoreică, conform căreia frumosul depinde exclusiv de proporții și numere — atît de atrăgătoare vreme îndelungă pentru filozofi și artiști — a fost numai parțial considerată ca un adevăr.

Teoria platoniciană despre ideea frumosului, idee ce ne e cunoscută, de care ne servim uneori și azi și prin care putem recunoaște frumosul, a fost o eroare și chiar una depistată îndeajuns de curînd, chiar dacă timp de veacuri n-a încetat să-și aibă adepții entuziaști. Iar cealaltă teorie platoniciană — anume că arta e dăunătoare sub raport moral — este, la rîndul ei, eronată.

Teoria aristoteliciană a purificării (« katharsis »), care vedea în artă un mijloc de curățire spirituală, teorie cu multe semnificații, susceptibilă de multe interpretări, e parțial justă, însă ca teorie generală despre artă, tot o greșeală, ca și tentativa aristotelică de a făuri o teorie generală despre tragedie.

Teoria neoplatoniciană a strălucirii — « *claritas* », care vedea esența frumosului în lumină și strălucire, era confuză și prea puțin operativă, teoretic vorbind. La fel a fost identificarea pe care o stabileau scolastici între « *claritas* » și « *forma* ». adică teoria despre frumusețea unui obiect determinată de esența lui strălucită, care transpare prin aspectul material. Teoria aceasta, construită de adepții lui Albert cel mare în veacul al XIII-lea, a cunoscut — nu fără motive — o existență foarte scurtă.

Renascentista « *concinnitas* » (îngrijire, măiestrie, exactitate, după concepția ciceroniană) — e tot o teorie despre frumos, însă s-a aplicat aproape numai în arta clasică, dezamăgindu-i pe partizanii frumosului în arta gotică sau în arta barocului.

Teoria poeziei, dezvoltată de aristotelicienii veacului al XVI-lea și atît de amănunțit prelucrată de ei atît ca o concepție generală, cît și-n numeroase observații detaliate — e eronată.

Teoria literaturii și a artei franceze academiste din veacul al XVII-lea e o eroare mai mult decît evidentă.

Agudeza manieriştilor, teoria potrivit căreia unica frumuseţe autentică rezidă în rafinament, a corespuns doar unui foarte limitat mănunchi de opere; iar ca teorie generală a literaturii şi artei — constituie o greşeală.

Nu e uşor, ba poate e chiar mai dificil să închegăm o teorie corespunzătoare acestor clasificări uriaşe. Teoriile nu sînt întotdeauna foarte utile: ele nu ne oferă în mod categoric o pregătire esenţială a cugetării, ideea unor scheme absolut necesare; ele nu sînt fundamentul, punctul de plecare, momentul iniţial, începutul. Dîmpotrivă — teoriile sînt sfîrşitul, dacă nu cel definitiv, absolut, măcar o însumare provizorie a gîndurilor şi cunoaşterii noastre.

Noi făurim teorii, pentru că ne sînt folositoare. Dar operaţia e grea în cazul marilor clase ce cuprind o infinitate de obiecte, abia în parte asemănătoare între ele. Făurim teorii, însă mai curînd sau mai tîrziu se vede că ele nu sînt suficiente, căci ies la iveală obiecte ce nu existau înainte sau pe care nu le observasem. Atunci creăm noi teorii, care ne par mai bune, integrînd şi descriînd mai bine obiectele ce ne sînt cunoscute. Pînă cînd iarăşi apar noi experienţe ce ne impun să completăm ori să modificăm teoriile noastre, şi-atunci ne vom strădui să creăm încă o teorie nouă. Astfel, din teorie în teorie, îşi duce calea istoria ştiinţei despre frumos şi artă, despre formă şi creaţie. Nu altfel se petrec lucrurile cu ştiinţa noastră despre natură, om şi societate.

În clase atît de mari, cum sînt frumosul şi arta, e greu să examinăm toate obiectele ce le aparţin — de aceea teoriile sînt cel mai adesea juste numai în raport cu o anumită parte a claselor date, însă pentru partea după care au fost modelate, ele sînt valabile. Justeţea lor poate fi valabilă în continuare, dacă sfera lor se îngustează ori dacă unei noţiuni mai generale i se conferă o definiţie alternantă. Istoricul ştie că teoriile generale despre artă sau frumos, care ne-au dezamăgit mai tîrziu, se vădiseră totuşi altădată ca fiind foarte exacte pentru o sferă mai restrînsă, pentru unele capitole ale artei, pentru anumite aspecte ale frumosului. În formularea lor generală şi absolutizantă deveneau greşeli, totuşi ele explicau anumite aspecte ale frumosului şi artei — deci, în acest sens, ele au fost pozitive.

În ciuda variabilităţilor noţiunilor şi teoriilor estetice, există în istoria lor şi unele motive permanente, mereu vii sau redevenind din cînd în cînd aplicabile. Unele din ele au rămas neschimbate în decursul veacurilor, altele au suferit adesea schimbări şi dezvoltări parţiale. Istoricul poate să precizeze în genere momentele în care aceste motive au apărut sau reapărut în conştiinţa estetică. Cele mai importante din ele, şi care merită să fie menţionate în mod special, cit şi în scopul recunoaşterii a ceea ce au iniţiat ori au exprimat mai deplin, poartă numiri distincte. Unele din aceste motive sînt comune teoriei artei şi teoriei frumosului, alte sînt proprii numai teoriei artei: aici vor fi prezentate împreună.

Istoria gîndirii estetice europene e anterioară *motivului pitagoreic*; căci aşa numim — după imitatorii săi — concepţia conform căreia frumosul e determinat de proporţie, număr, armonie sau — cum s-a zis la început — de *simetrie*. Concomitent cu *motivul pitagoreic*, s-a dezvoltat iniţial *motivul orfic*, adică acea convingere că arta exercită o influenţă asupra celui ce participă la ea, şi în speţă, purifică sufletul. Motivul acesta a fost preconizat mai întîi de un mic grup de filosofi greci, apoi a revenit în anumite momente ale istoriei; în schimb, *motivul pitagoreic* a dăinuit mai bine de două milenii ca o facultate specifică gîndirii europene.

Nu mult mai tîrziu, în epoca clasică a Greciei, au apărut unul după altul diverse motive ale esteticii, care-au dăinuit timp de veacuri. Nu toate au fost de acord unele cu altele: *motivul sofistilor*, adică al relativismului şi subiectivităţii frumosului, se opunea *motivului platonician*, adică ideii eterne despre frumos. Totuşi au dăinuit amîndouă, chiar dacă îşi aveau adepţii în cercuri diferite.

Din aceeași epocă a clasicismului datează *motivul lui Heraclit*, adică al armoniei contrariilor, precum și *motivul lui Socrate*, al idealizării realității de către artă, iar prin *motivul stoicilor* înțelegem interpretarea frumuseții lucrurilor prin modul cum ele corespund zelului lor.

În această epocă de inițiativă intelectuală au apărut și motive de caracter negativ: *motivul cirenaicilor* sau al lipsei de valoare a frumosului și artei; *motivul sofștilor*, deja citat, despre subiectivitatea frumosului și relativismul artei; *motivul lui Gorgias* sau iluzionismul, convingerea că amăgirea e sursa de acțiune a frumosului și artei; *motivul epicureic* sau subordonarea frumosului și artei față de necesitățile vieții; *motivul scepticilor* sau teza despre imposibilitatea formării unei teorii despre frumos și artă. Motivele negative în estetică au fost de obârșie foarte timpurie și s-au dovedit nu mai puțin trainice decât cele pozitive.

Alte motive durabile în estetică au luat naștere pe vremea elenismului. Anume: *motivul lui Poseidonios*, sau al diferențierii formei de conținut în artă; *motivul lui Kallistratos* sau inspirația ca temel al artei; al lui *Philostratos* sau al imaginației ca o altă bază a artei, al lui *Vitruvius* — motiv al euritmiei, adică al convingerii că arta posedă o natură semi-subiectivă și semi-obiectivă; al lui *Dion din Halicarnas* — dualismul poeziei și artelor plastice (motiv străvechi în Grecia, însă dezvoltat și argumentat de Dion); al lui *Cicero* — constând în tratarea pluralistă a artei, în aprecierea ei ca un fenomen cu numeroase aspecte și posibilități; al *retorilor* — diferențierea variantelor și nivelelor artei. La finele lumii antice, a apărut *motivul lui Plotin*, adică ideea că frumosul e calitate pură, nu ordonarea și proporția părților.

Sistematizarea artelor frumoase imaginată de către Ch. Batteux — primul sistem în istorie acceptat principal de către teoreticienii secolului al XVIII-lea — a fost mai întâi corectată, modificată și la sfârșit considerată drept eroare.

Prima concepție despre estetică privită ca știință, elaborată de către A. Baumgarten și afirmând că estetica e o știință a cunoașterii senzoriale (*cognitio sensitiva*), încă din secolul luminilor, a fost criticată și considerată drept greșală.

Esteticile lui Schelling și Hegel, mari teorii, pline de idei strălucite, au fost în ansamblu — niște mari erori. Și nu altceva a fost «știința despre frumos» a compatriotului nostru Libelt, din veacul trecut, păcătuind prin puținătatea faptelor, prin belșugul de construcții speculative.

Nenumăratele teorii despre literatură și arte din veacul al XIX-lea și din vremea noastră, elaborate de către scriitori și artiști, realisme, naturalisme, expresionisme, formisme, au corespuns unor anumite curente și momente ale istoriei, anumitor grupări de artiști, dar, ca teorii generale despre artă, au dezamăgit și-au fost înălturate de alte curente, momente, grupări.

La fel s-a întâmplat cu teoriile filosofice despre frumos, artă, trăiri estetice, inventate și dezvoltate de esteticienii mai noi: concepțiile hedoniste, iluzionismul, teoria empatiei — toate au avut însemnătate ca observații parțiale, au fost totuși întâmpinate de diverse critici, iar ca teorii estetice generale au fost considerate drept greșeli.

În fond — câte greșeli, aproape tot atâtea teorii și nu numai în teoriile timpurii, de la care a provenit odinioară prima reflecție anonimă de caracter estetic, dar și-n acestea din urmă, în teoriile mature ale esteticii științifice.

E cu totul altceva dacă în multe din aceste teorii au existat și *particulae veri*. Acestea poate că s-au găsit în toate, în unele mai puțin, în altele mai mult, însă de fapt în fiecare teorie, din câte au fost formulate și lăudate în decurs de veacuri, a existat câte-un adevăr parțial. Erorile constau în aceea că adesea observațiilor parțiale li se dădea un caracter general, că se proceda la *totum pro parte*. Dar acestea n-ar fi un motiv pentru a condamna teoriile parțial greșite, căci pe plan istoric

ele au fost necesare. Într-un domeniu atât de complicat și dificil cum e teoria artei, a frumosului, a trăirii estetice, a creației, poate că n-ar fi o mai bună metodă decât aceea a tentativelor și erorilor (dacă s-ar putea utiliza aici termenul englez de *trial and error* și nici un procedeu mai bun decât acela de-a proclama teorii extremiste, provocatoare de împotriviri, stimulative în sensul dialectic, îndemnând mințile să se avînte într-o direcție opusă, pentru ca pînă la sfîrșit să se apropie de-o poziție mijlocie sau mai degrabă să admită mai multe adevăruri de amănunt, limitîndu-se și completîndu-se reciproc. Așa încît, spre a descoperi o teorie specifică, justă și a ne convinge de justetea ei, în complexul univers al frumosului, artei, creației, n-a existat probabil o cale mai bună decât aceea ce începea cu teoriile generale eronate și — întîmpinînd dificultăți, contraargumente și devieri —, să se remarce ulterior greșelile și să se ajungă la teorii de amănunt limitate, dar valabile.

Aceasta a fost calea — o cale ce cîtuși de puțin nu s-apropie de sfîrșit — a esteticii europene. Poate că ea a fost singura care a făcut posibilă coordonarea, sistematizarea, generalizarea corectă a cugetărilor despre frumos și artă, despre creație și formă.

E bine ca, drept încheiere să revenim la gîndul de la care am pornit. Gîndul cu care am început cartea de față a fost acesta: lumea e diversă și complicată, atît lumea operelor umane cît și aceea a naturii. Ea cuprinde în sine obiecte asemănătoare între ele, însă amestecate cu altele neasemănătoare; nu e ca un magazin în care lucrurile sînt așezate cu rînduială, după felul lor. Dar mintea omenească cere ordine și claritate. Ca să le realizeze, ea orînduiește lumea, adică separă, atît în propriile ei săvîrșiri cît și-n natură obiectele asemănătoare între ele — pe clase.

Și operează cu aceste clase, ca și cum ar fi uniforme, deși ele cuprind obiecte similare doar sub unele raporturi și deosebite sub altele: mintea noastră formează deci clase de sculpturi sau de mese, deși sculpturile prezintă diverse variante, iar mesele sînt de toate felurile. Iar pentru a căpăta o înțelegere, o comunicare nu numai cu alți factori dar și cu el însuși, omul are nevoie de clase și noțiuni în ce privește sculpturile și mesele, dar și pe planuri mai largi, cum sînt natura și adevărul, frumosul și arta, creația și trăirea estetică. Clasele și noțiunile cele mai generale posedă un domeniu imens și tocmai prin aceasta — un conținut greu de sesizat. Ceea ce nu ne împiedică să alcătuim acele clase și să formulăm acele noțiuni, să ne străduim a sesiza conținutul lor, iar dacă vedem că tot ceea ce-am făcut e insuficient, să încercăm din nou.

Epoca creștină a adus *motivul lui Vasile cel mare*, adică înțelegerea artei ca o relație între obiect și subiect, apoi *motivul lui Pseudo-Dionysios*, definind arta ca lumină. Apoi, *al lui Augustin*, concepînd frumosul ca ordine. În Evul Mediu își are începutul *motivul lui Scotus Erigena*, adică al dezinteresării ca poziție indispensabilă pentru a resimți frumosul. *Motivul lui Bernard de Clairvaux* aducea teza superiorității frumosului și artei, pe cită vreme cel *al lui Albert cel mare* deducea frumusețea lucrurilor din forma lor noțională, iar *motivul tomist* opunea una alteia trăirea estetică și percepția obișnuită, condiționată de factori biologici. În fine — *motivul lui Dante* sau « al celor două culmi ale Parnasului » opunea arta izvorîtă din rațiune celei generate de inspirație.

Renașterea a început cu *motivul lui Petrarca* sau al artei ca « ficțiune delectabilă ». *Motivul umanistilor* deducea arta din *furor poeticus* (extazul poetic), iar cel *al lui Nicolaus Cusanus* pune accentul pe participarea activă a artistului în elaborarea oricărei opere de artă. La fel, *motivul lui Leon Battista Alberti* aducea pe primul plan *il disegno*, proiectul, intenția artistului, iar *al lui Rafael* condiționa opera de artă de ideea cuprinsă în intelectul artistului. *Motivul lui Leonardo da Vinci* subordona cu totul arta

naturii, pe câtă vreme al lui Michelangelo presupunea un factor intelectual în crearea operei de artă (și dădea col cervello — «se pictează cu creierul»). Motivul lui Vasari consta în diferențierea felurilor «maniere» în artă, iar al lui Baldassare Castiglione — în sprezzatura, în grația neglijentă, ca una din sursele frumosului. Motivul lui Dürer afirma următoarele: recunoaștem frumosul, dar nu cunoaștem esența lui (was aber die Schönheit sei, weiss ich nicht). Motivul lui Patrizzi e acel al miraculosului în artă (maraviglia) iar al lui Zuccaro e — il disegno interno, intenția lăuntrică, — temei al întregului domeniu al artei. Motivul poetului polonez Sarbiewski susținea că artistul e un creator asemenea lui Dumnezeu (ad instar Dei). De cu totul altă natură era motivul lui Girolamo Cardano, motiv al subtilității considerate drept categorie artistică. Încă mai extremist a fost motivul lui Malherbe, susținând inutilitatea totală a artei în genere, gratuitatea ei.

La răspîntia dintre Renaștere și Baroc s-au reinnoit și chiar s-au intensificat vechile motive. Motivul lui Malherbe era doar o revenire la motivul cinicilor. Motivul lui Giordano Bruno însemna o radicalizare a pluralismului estetic. Motivul lui Descartes era o reinnoire a subiectivismului în estetică, cel al lui Baltasar Gracián constituia o exagerată propagandă în favoarea subtilității, iar al lui Gravina, în fond, era o întoarcere la motivul orfic. Ceva mai tirziu motivul lui Hume reinnoia teza sofistilor despre caracterul variabil al frumosului, iar cel al lui Lessing relua, aprofunda și generaliza motivul lui Dion despre dualismul poeziei și plasticeii.

Din vremea Barocului menționăm: motivul lui Poussin, bazat pe «prospectivitatea» viziunii; al lui Racine — pe caracterul verosimil considerat ca suprema virtute a artei mistice; al lui Boileau — pe aplicarea regulilor, aplicare ce constituie condiția cea mai generală a artei bune — și al lui Tesauro, care vedea esența artei în metaforă.

Din veacul următor datează motivul lui Vico sau al adevărului specific poeziei, precum și al abatelui Dubos, explicînd arta ca un mijloc de ocupație a intelectului și de combatere a plictiselii. Numirea de motiv al lui Addison s-a dat pe bună dreptate operației de diferențiere a categoriilor estetice, iar cel al lui Burke s-a dat confruntării dintre frumos și sublim (deși existaseră precedente în acest sens nu numai la Pseudo-Longinos, dar și la Boileau). Cu numele lui Kant s-ar putea desemna multe motive, însă dacă trebuie să-l subliniem pe cel mai important, atunci am putea spune că motivul kantian desemnează convingerea că judecățile estetice sînt totdeauna individuale.

Concepția vieții estetice ca o contemplație poate prea bine să poarte numirea de motiv al lui Schopenhauer, iar motivul lui Hegel e dialectica esteticii. Motivul lui Cernișevski caută să distingă frumosul specific al realității — și cel mai de seamă în acest sens e motivul lui Marx, formulînd principiul de condiționare socială a artei.

În epoca modernă, motivul propriu lui Croce constă în a trata estetica întocmai ca disciplina lingvisticii. Motivul lui Riegl introduce în istoriografie concepția «voinței în artă», iar cel al lui Lipps — teoria empatiei. Motivul tipic epocii noastre, care poate purta numele lui Valéry, vede în trăirea estetică un șoc, iar motivul lui Apollinaire suprimă demarcațiile dintre arte. Motivul eliminării artei ornamentale îi aparține lui Loos, iar motivul formei funcționale, mai cu seamă aplicat la condițiile existenței sociale, aparține lui Le Corbusier.

Avem dreptul să atribuim cel puțin trei asemenea motive unor gînditori polonezi; după motivul lui Sarbiewski, marele poet al epocii baroce — motiv ce pune accentul pe forța de creație — există încă două de dată mai recentă: forma pură ca unic sens al artei (motivul lui St. I. Witkiewicz) și fundamentarea esteticii pe noțiunea sistematizării coerente a elementelor (motivul lui J. Żórawski).

Dacă cineva ar spune că enumerarea motivelor esteticii și, cu atât mai mult, anexarea acestora la numele unor anumiți oameni, constituie o vană distincție, *paignion* (o joacă, o glumă cum zice Platon), atunci ar trebui să ia în considerație măcar valoarea mnemotehnică certă a unui atare procedeu, precum și faptul că, deși majoritatea noțiunilor și teoriilor estetice e operă colectivă, totuși a existat cindva o ființă care le-a formulat mai timpuriu sau în chip mai izbutit decât altele. Înșiruirea motivelor estetice a fost efectuată aici pentru ca cititorii să aibă prezentă în minte cea mai mare parte dintre ele și să le revadă în succesiunea lor. Acest procedeu poate va face începutul unei treceri în revistă mai bune, mai complete, mai sistematice a încercărilor de confruntare a noțiunilor, a concepțiilor, a teoriilor.

(*Istoria celor șase noțiuni*, Varșovia, Editura Științifică, 1976).

În românește de RODICA CIOCAN-IVĂNESCU

O inseparabilă coexistență HERACLIT — PARMENIDE

Istoria, cit de lămuritor știe ea să-și potrivească opuziile! În fapt și în gând! Heraclit și Parmenide s-au născut în jurul aceluiași an 540 înaintea erei noastre, ultimul poate ceva mai târziu, n-are importanță de vreme ce au fost contemporani: « înflorire » laolaltă — spune Diogenes Laertios — în cea de a 69-a olimpiadă, la sfârșitul secolului al VI-lea. Iar distanța între agitatul port ionic Efes și colonia ionică mai calmă, Elea, între apusul Asiei Mici și Italia de miazăzi, conta prea puțin, de vreme ce lesne o acopereau atîția corăbieri și de care cu atît mai puțin avea să se sinchisească gîndul scrutaător. Un gînd al cărui încrucișat du-te-vino s-a și păstrat prin prime enunțuri polemice: Heraclit îl atacă pe Pitagora, pentru lipsa de proces a determinării substanței, iar Parmenide îl apostrofază pe Heraclit pentru rătăcirea de a socoti « că a exista și a nu exista este același lucru și că totodată nu este același lucru », neghioabă zăpăceală față de care, neșovăitor, va ști și va afirma răsplicat că « existentul este, iar nonexistentul nu este ».

Aceste rostiri au predeterminat albia rațiunii și malurile între care ea nu mai conținește să se reazeze ; căci devenirea și ființa îi sînt de două milenii și jumătate alternativă, și îi vor fi și de acum înainte, cu toate tensiunile și toate rimele ce le sînt și ne sînt proprii. O rimă tensionată, țîșnirea concomitentă a lui Parmenide și Heraclit, zsemenea fețelor lui Ianus cel meditativ, ne străjulește destinul. Este un moment de cumpănă, cam la jumătatea drumului între mit și știință, între Homer și Aristotel. Șovăiala între extreme naște și frățeasca lor legătură. Așa au apărut poezii-

filosofi și filosofi-poeti. Gînditorii parcurg calea de la intuiție la logică, în cea dintîi mijeste a doua, în cea de a doua se păstrează implicată și prima. E povestea începută cu Thales și încheiată cu Platon. În cadrul ei, cu multe palpitate povești de sine stătătoare, puternic și derutant ambivalente, Anaximandru intuește logosul, ca identitate dintre ființă și gîndire, dintre ontologie și logică. Unul predispus a se diversifica, diferența, dedubla, transforma; Pitagora intuește armonia acestei identități, o armonie cosmologică și psihologică, matematică și muzicală. Heraclit, urmașul naivilor ionieni, intuește logica dialectică. Parmenide, deja îndrăgostit de abstracție, descoperă logica formală. Parmenide e mai « nou », el anume îi va obseda pe Empedocle, Anaxagora, Democrit, Platon, Aristotel ; mai « vechiul » Heraclit îl prevestește, în schimb, pe Hegel. Dincolo însă de diferențele specifice, gîndul le e jucăuș, au certitudini supte, abstracțiile li se răsfrîng în multe nuanțe, ei tind prin finitudinii către infinitate, își susțin conceptele metaforic, ideile și le întrupează, vor să-și reprezinte nereprezentabilul. Cu toții nu se gîndesc decît la natură — dar la o natură mereu insuficientă. Obsesia le e Cosmosul, gîndit și imaginat, științific și fantezist, ca un nesfîrșit cîmp de experiență și totodată acea retortă magică în care se amesteacă multă obiectivitate cu multă subiectivitate, se unesc natura din afară și natura din noi, stihile și gîndul, sufletul și divinitatea. Cosmosul și ideea, lumea și rațiunea alcătuiesc un tot. De aici miraculoasa lor ambivalență: Parmenide, logicianul cel mai riguros, își aproximează conceptele în versuri (astfel va proceda și Empedocle), în metafore și figuri de stil, într-o încîntătoare formă poetică, dovadă că simbioza semantică și impactul dintre extreme continuă să fie cu puțință chiar și la acest nivel de severitate, nicidecum pînă atunci atins și derutîndu-i pe contemporani.

Din poemul filosofic al lui Parmenide s-au păstrat cam 120 de versuri ; din opera lui Heraclit ne-au rămas cam 130 de scurte texte. Istoria a rînduit ca pînă și numărul fragmentelor ce au supraviețuit distrugerilor să fie aproape identic. Blaga întrezărește o înaltă înțelepciune a istoriei în conservarea citorva doar mădulele risipite, prin care transpare totalitatea filosofiei lui Heraclit și a căror exprimare fragmentară, aforistică, gnomică probabil, că le sporește enorm sugestivitatea. Putem extinde ipoteza și asupra moștenirii lui Parmenide. Absențele dau un relief suplimentar prezențelor, precum lipsa brațului Venerei din Milo.

Parmenide din gravura anonimă păstrată în cabinetul de stampe al Bibliotecii Naționale de la Paris seamănă surprinzător cu un italian de vîrstă mijlocie din vremea începutului Renașterii, dăruit aventurilor ; bustul lui Heraclit, descoperit la Herculaneum și aflat la Muzeul Național din Napoli (nu departe de orașul oponentului său !), înfățișează în schimb un înțelept mai vîrstnic din stirpea celor pe care ne-am obișnuit să-i asociem filosofiei antice elene. Cine știe cine și cînd și i-a imaginat astfel ?

Parmenide a fost promotorul celei mai severe construcții de idei a vremii (a multor vremi), în nimic altceva încrezător decît în severa construcție de idei. El este părintele logicii inflexibile, adeptul rațiunii incorruptibile, părtașul absolut al intelectului absolutizat. Marea lui pasiune e pentru gîndirea logică, pentru identitatea ei nefisurată, pentru splendida ei lăuntrică tautologie. Idolii, pe care cu extremă intransigență a dorit să-i dărîme de pe soclul pe care îl uzurpaseră, au fost simțul, simțul comun, aparența, părerea unanim acceptată, cele văzute și auzite, încrederea în evidența părelnică. Nu pentru că simțurile nu ar avea o realitate a lor, dar pentru că pretenția la domnie nu poate emana de la ele ci doar de la rațiune și numai de la rațiune, cea de deasupra (sau din adîncul) lor și de dincolo de ele, potrivit primei gnozeologii de care dispunem, una consecvent și terorizant raționalistă. Gnozeologia e ontologie și (de ce nu ?) psihologie. Principiul identității tautologice e și a ființei și a gîndirii, a unei ființe adecvat gîndită dar și adecvată gîndirii. Parmenide e gînditorul care desfițe aparența și întronează esența, ca sinonimă adevărului, dar

și sufletului, abstracției maximal generalizatoare, adică gândului însuși despre esență. La antipodul părerilor muritorilor, el urmărește «sufletul neînficat al adevărului lesne de crezut, adică altarul nezdrunțat al științei». Sau, precum în chemarea sa atît de patetică în radicalismul ei: «Cuvine-se acum să cunoști totul, și sufletul neînficat al bine-rotunjitului Adevăr».

În căutarea principiului unitar, prin care să poată fi exprimată și explicată întreaga natură, ionienii au conchis că toate sînt apă, apeiron, aer, iar pitagoreicii — că toate sînt număr. Drumul ducea de la mit la logos, ideea se dezbăra de suportul ei particular, abstractul se purifica de concretitudine. O mitic-logică înaltă cucerire a fost încă «apeiron»-ul lui Anaximandru, de la care o evidență conducea către eleați, iar alta (mai ascunsă poate) către heraclitieni. Un nou nivel decisiv de abstracție, o esențializare ontologică și logică fără precedent și greu de egalat a reprezentat «existentul» lui Parmenide: ceea ce este, există, ființează, persistă. De la accidentalul, totuși mereu mai încărcat de semnificații, s-a purces la sensul liber și concentrat al lui «este», prim și ultim verb conceput de-acum în stare pură, adică substantivată și substantivală. Apare acest strălucitor «a fi», conceput ca «ființă», ca Totul de tot plin de ființă și plin de ființă gîndit, identic obiect și subiect, real și rațional, lucru inteligibil și gînd inteligent, necesitate și idee necesară. Ne întîmpină un reducționism radical (mai că am fi tentați să-i spunem iacobin), în care *Totul* înghite tot, în care *Unul* suprimă prin asimilare propria multiplicitate, în care «fiindul» se detașează de toate «fiindele» și li se substituie, le integrează pluralitatea în propria sa singularitate, în care triumfă asupra înseși atributelor sale adevărate «sufletul neînficat al bine-rotunjitului Adevăr».

Totul e *Unu*, ne învață Parmenide, Univers sferic și increat, nemișcat și nenăscut și nepieritor, real nezdrunțat și adevăr de nezdrunțat, Cosmos omogen și nefisurabil. Cum am zice astăzi, existentul e chiar esența, deocamdată mai degrabă prin negații aproximativ, prin înlăturarea a ceea ce nu ar putea fi. Numai esența e demnă (demnul) de cunoscut, esența reală e și esența cunoașterii, rațiunea nepieritoare, nepieritoare prin perfecta sa echivalență logică și tautologică, $A = A$. Un înalt patos străbate aceste absolutisme, substituibile și echivalente, într-o nuditate a a rostirii care însă nu se poate dispensa pînă la capăt, nici la Parmenide, de înveșmîntarea metaforică. Nemărginirea Unului-Tot și a ființei opusă neființei se convertește curînd într-o mărginire a corporalității opusă vidului, Existentul abstract cere sprijinul existenței concrete, a cărei sfericitate e limitată. Parmenide-poetul îl trădează și îl completează pe Parmenide-filosoful, invocînd ideea ca bine-rotunjită atîc, pe lîngă ea, ca bine-rotunjită corporalitate; se îndepărtează de el și îl recucerește atunci cînd, dintre toate însemnele pămîntene, alege focul. Dacă se cuvine să ne desprindem de sensibil (ființarea aparentă) de dragul inteligibilului (ființa reală și esențială), tot astfel sau aproape tot astfel trebuie să putem transcende pămîntul, care e materie inertă, către focul care îi este cauză, agent, principiu creator — căci foc este și cerul și sufletul și, pînă la urmă, cosmosul întreg din afară și dinlăuntru.

Cine însă a intitulat lumea «un foc veșnic viu, care după măsură se aprinde și se stinge», toate alcătuiindu-se și risipindu-se în focul născător, prin logos, de ordine universală? Heraclit, de bună seamă. După apă, aer sau pămînt, iată că ambii combatanți gîndesc focul ca întrupare a lumii necesare și a ordinii într-un logos, ca o corporalitate superior însuflețită de propria sa forță mistuitoare și instauratoare. Iar dacă acest veșnic foc viu este și cauza și efectul heraclitienei schimbări a toate în contrarii, potrivit cu propria lui natură mișcătoare, cu mișcarea proprie înseși naturii lui — am putea bănuî, chiar de la alegerea aceluiași însemn dinamic pentru imobilismul eleat, o putință de lăuntrică răsucire a ființei în nemărturisită și neagreată devenire...

La Parmenide, părintele sistemului de gândire eleat, existentul care există, fiindul care ființează a substantivat orice verb. La Heraclit facerea se face și astfel orice substantiv devine verb. O ființare ființează, o alta se înființează. A se înființa nu înseamnă a nu ființa, acesta e motivul pentru care ideea de a nu ne putea cufunda de două ori în același rîu nu o socotim relativistă ci doar dialectică. Și Heraclit crede în unitate, o știe însă contradicție. Unitatea este contradicție, iată enunțul său principal, de o frapantă originalitate. De-abia acum își deconspiră « este » calitatea sa de verb, drept care se și poate transforma în « nu este ». Pentru Heraclit, « nu este » își menține realitatea, pe care și-o pierde la Parmenide. Să fie oare părelnicul un alt real sau lipsa realului? Este oare esența negată de aparență sau este completată de ea? Parmenide pune neființa între paranteze, nimic în afara ființei nu-l mai interesează. Heraclit naște ființa din neființă și produce neființa din ființă, pentru el una ființează prin cealaltă, în devenire veșnic vie. A pune între paranteze poate să însemne fie o inexistență, fie o existență inferioară. Parmenide pare a șovăi între părelnicul imposibil și părelnicul real demn de dispreț. Și el trasează două șiruri de calități ori însemne: foc-luminos-cald-fin-ușor și pămînt-întunecat-rece-dens-greu, șirul din urmă e de fapt « neființa », căreia se cuvine să i se prefere cel dintîi — « ființa ». În locul acestui sau Heraclit pune un hotărît și. Focul e « incendiul universal », necreat, nepieritor, dar și născător al creației, adică al pieirii; din foc provine totul, întregul născut-nenăscut, muritor-nemuritor, divizat-nedivizat, de fapt întregul și neîntregul, concordantul și discordantul, consonanța și disonanța, viața și moartea, veghea și somnul, tinerețea și bătrînețea, ziua și noaptea, războiul și pacea, săturarea și foamea, caldul și recele, umedul și uscatul, drumul ascendent și drumul descendent, calea dreaptă și cea sinuoasă, tensiunea și armonia, oamenii « nemuritori-muritori, muritori-nemuritori », care « sîntem și nu sîntem », născuți din necesitate și din luptă, precum și celelalte, « din toate unul și din unul toate ». Parmenide vrea să vadă « lucrurile inteligibile » doar cu gîndul, Heraclit vrea să ajungă la adevăr dînd ascultare « naturii lucrurilor ». Efortul lor ar fi identic, dacă înseși « lucrurile » n-ar fi diferite concepute. Amîndoi știu că acestora le place să rămînă ascule vederii și inteligibile numai pentru gînd. Dar natura lor tainică și miraculoasă unul o gîndește monolitic, iar celălalt — în lăuntrică sfîșiere, într-o tensionată armonie, pe care săgeții i-o asigură și arcul rigid și lira încordată. Sfera i-a fost lui Parmenide pe plac tocmai pentru că e bine-rotunjită. « Calea șurubului de la pîuă, totodată dreaptă și răsucită » îl fascinează pe Heraclit. Ea prevestește spirala hegeliană, deschisă și ascendentă, deocamdată doar o prevestește, în limitele acelei incipiente deschideri închise, în care spirala redevine o altă sferă, iar tensiunea c născătoare tot de clasice armonii. În punctul final, bine-rotunjit, al devenirii, Heraclit îi întinde lui Parmenide dreapta împăcării ; fiindcă sub cerul albastru al Eladei « cele opuse se acordă și din cele discordante rezultă cea mai frumoasă armonie » — ceea ce, în treacăt fie spus, îndreptățește arta și o « estetică » aplicabilă artei și lumii, ca la Pitagora sau ca la Heraclit, care înțelege armonia frumoasă rezultată din amestecul culorilor în pictură, contopirea vocilor în muzică și îmbinarea vocalelor și consoanelor în arta scrisului . . .

Devenirea heraclitiană se așază într-o ființare eleată. Dar oare inversul nu este și el posibil? Nu predispoze oare același cer surizător și la mișcare? Iar mișcarea nu se produce în virtutea cîte unui scenariu dramatic? « Non-contradictoriul ». Parmenide a trebuit să-l pornească de la contradicții: între sensibil și inteligibil, datul empiric și rațiune, simțul comun și lege. O fină dialectică a trebuit să fie pusă în funcțiune pentru a obține lipsa de dialectică a realului și a gîndului. Dar, în timp ce se absolutiza adîncul, nu au putut fi extirpate cu totul suprafețele, cele care se lasă pipăite, văzute și auzite. Din neostoita sa sete de foc și de perfecțiune, șlefuid

sfera cît mai rotundă cu putință, Parmenide nu a putut eluda nici pămîntul și nici pămîntescul, părelnic și înșelător — atît de adevărat chiar în înșelătoriile lui, ar spune Heraclit, atît de plin de foc tainic chiar în vizibilele lui apariții. Ființei, « de i-ar lipsi ceva, i-ar lipsi totul », ne vestește Parmenide cu intransigența prevestitoare a spuselor personajului ibsenian, « totul sau nimic ». Dar oare această incoruptibilitate a întregului și înrădăcinare a lui în absolut toate cele alcătuitoare, nu constituie o ascunsă recunoaștere a unității contrariilor, a unității care își depășește contrariile, dar pe care, spre a le putea depăși, le mai și presupune?! Parmenide refuză, ca vorbe goale, « nașterea și moartea, a fi sau a nu fi, schimbarea locului ori a strălucitoarelor culori ». Acest refuz însuși nu ia oare act de ele ca de îngemănate premise ale ființării? Negate cu violență, nu transpar oare dedublările chiar în unicul nededublabil? Nu ia act inteligibilul de sensibil chiar prin oroarea resimțită față de el? Sfera nu se obține prin eliminarea colțurilor? Logica pură nu a fost și ea decantată din strălucitoarele culori, chiar dacă prin eliminarea lor?!

Toate acestea ar fi rămas, poate, presupuneri demne de a fi privite cu suspiciune și virtualități cu o incertă împlinire, dacă n-ar fi apărut aporiile lui Zenon. Elevii își explicitează (vulgarizează?) maeștri. Dialectica ascunsă la Parmenide în monolitis-mul gîndului pur a fost deconspirată de discipol prin celebrele sale patru moduri de infirmare a unei mișcări între timp confirmate, chiar dacă doar la nivelul unei existențe senzoriale, fenomenale, părelnice. Zenon urmărea discreditarea mișcării receptate la un prim nivel, prin nemișcarea instituită la un nivel mai ascuns și mai adevărat. Între timp, însă, dialectica se însăuna prin opoziția dintre gîndire și sensibilitate, prin recunoașterea părelniciei mișcării la nivel senzorial, prin puțința de a gîndi la modul real această părelnică mișcare, antinomia existenței și inexistenței sale. Un indiciu al instituirii dialecticii chiar în miezul negărilor ei eleate furnizează și neputința lui Zenon de a ne convinge că Ahile nu poate ajunge din urmă broasca țestoasă, iar săgeata ce pare a se afla în zbor se află de fapt în repaos. Nu este instructivă invocarea tot a săgeții, a celei care țîșnise heraclitian din împreunarea rigidității arcului și încordării lirei?! Cît privește victoria pe care simțul comun i-o atribuia lui Ahile, ea era, simbolic, echivalentă victoriei omului. Simțul comun era naiv și înțelept, anterior și ulterior logicii excesiv formalizate — era garantul rațiunii vii, de dincolo de un prea abstract intelect. Prea și totuși nu foarte abstract, sau nu numai abstract, multicolor în geometria lui. Dovadă sintagmele pe care le folosește Joja în diferite pasaje ale studiilor sale despre Parmenide și principiul identității tautologice: « entuziasm logic » « încins de absolut », « un admirabil imn către Ființă », care « ne încîntă prin exaltarea Ființei », un « sanctuar al logicii abstracte » pătuns de un « patos » asemănător celuiua care însuflețește tragedia; deoarece, în ciuda văditei opoziții dintre ele, și în paradoxele lui Heraclit și în poemul lui Parmenide simțim o apropiată « încordare a gîndirii » și înrudită « tensiune dramatică », deoarece « gîndirea patetică » le este comună și regăsim în ambele « suflul eroic, tragic, care străbate poezia eshiliană... »

Acestei patetice încordări îi este îndatorată gîndirea, și atunci cînd gîndirea refuză și atunci cînd admite « strălucitoarele culori ». Calea ei regală duce de la strălucirea sensibilă la cea inteligibilă, la însăși strălucirea rațiunii. Această din urmă strălucire este esențială, și cînd imobilizează esențele și cînd le mobilizează pentru proprii desfășurări creatoare. În luptă dreaptă, Heraclit și Parmenide nu se vor mai despărți nici o dată. Ei sînt lupta și armonia, Dublul care străjuiește de două milenii și jumătate omenirea cunoscătoare și (în ambele accepțiuni) recunoscătoare. A spune că ne mișcăm întru Parmenide și Heraclit sau că prin ei ne statornicim ființa și ființarea — e același lucru. Dialectica e însăși coexistența lor. O dialectică generatoare de cîte o mereu unică existență. Existential e chiar urma săgeții în zbor.

MIŁOSZ

PREMIUL

NOBEL

1980

Sfîrșitul poeziei ca negativitate

Unul din atributele esențiale ale poeziei este forța ei de a afirma existența lucrurilor din această lume. De aceea mă gîndesc cu tristețe la toată acea « negativitate », ce a caracterizat atît de puternic poezia secolului nostru, chiar și poezia mea. Cînd existențele noastre colective și individuale sînt încărcate de erori și suferințe, tindem adesea să considerăm lumea ca un ghem de forțe obscure, nediferențiate. Și totuși măreția sufletului, bunătatea și virtutea omenească au intervenit întotdeauna în existența mea personală, iar scrierile mele, dacă au vreun merit, îl au în măsura în care nu sînt lipsite de un sentiment al grațitudinii.

Dacă nu ar fi fost așa, nu aș fi putut păstra, în timpul acestor treizeci de ani de exil, identitatea mea de poet rămas credincios propriei limbi native. Aceasta se explică printr-un fel de misterioasă influență exercitată de pămîntul unde m-am născut, Lituania, și de orașul unde am urmat școala și Universitatea, Vilno. Profesorii mei de liceu sînt, într-adevăr, prezenți adesea în poezia mea, cînd evocați cu numele lor, cînd asemenea unor oaspeți invizibili. Este foarte probabil că fără învățămintele lor nu aș fi devenit niciodată poet. Cu deosebire, formația poetică mi-a forjat-o



studiul timp de șapte ani al latinei și versiunile făcute în clasă după poezii latini. Și deși am uitat numele unor profesori, nu conținesc să rămân elevul lor plin de recunoștință.

De mulți ani meditez asupra unor zone de tăcere care învăluie numeroase evenimente, fapte și nume aparținând epocii noastre. Ca să mă autocitez: «Mi-ar fi fost de ajuns o amintire cât de firavă ca să înalț un imn de slavă omului, numai să fi știut cum.»

«Numai să fi știut cum»: din moment ce, de fapt, a aduce laude echivalează actualmente cu o călătorie în sens potrivit fluxului literaturii moderne. Dar acum, în acest ultim pătrar al secolului XX, aruncînd o privire în urmă și amintindu-mi epoca războiului și a terorii politice, sînt tot mai puțin înclinat să mă gîndesc la crime și la josnicii și iau aminte, în schimb, tot mai mult, la capacitatea omului de a se dăruî, cu puritate și dezinteres, sacrificiului și iubirii. Chiar de-ar fi să trăiesc mult mai mult, aș continua să caut noi mijloace pentru a rosti umilul meu respect față de atîția anonimi eroici.

În românește de D. CONDREA-DERER

PĂMÎNTUL ÎNTR-UN TIMP REGĂSIT

C Z E S L A W M I L O S Z

Cuvînt rostit la decernarea Premiului NOBEL

I
...În anii mei de școală citeam volumele care se publicau pe atunci în Polonia în seria « Biblioteca Laureatilor Premiului Nobel ». Îmi amintesc forma literelor și culoarea hîrtiei. Îmi închipuiam pe atunci că laureații premiului Nobel sînt scriitori, adică niște persoane care scriu opere voluminoase în proză, și chiar după ce am aflat că printre ei mai existau și poeți, multă vreme nu am reușit să scap de această idee fixă. Și, bineînțeles că, în 1930, cînd am publicat primele mele poezii în revista universității noastre, *Alma Mater Vilnensis*, nu aspiram la titlul de scriitor. Deasemenea, mai tîrziu, cînd am optat pentru viața solitară și m-am dat de ciudate ocupații — anume aceea de a scrie poezii în poloneză, pe cînd mă aflam în Franța sau în America — am încercat să păstrez o anume imagine ideală a poetului care, dacă vrea să fie celebru, această celebritate și-o dorește realizată numai în satul sau orașul său natal.

Unul din laureații Premiului Nobel pe care i-am citit în copilărie cred că a influențat în mare măsură concepția mea despre poezie. Este vorba despre Selma Lagerlöf. În cartea ei, *Minunatele aventuri ale lui Nils*, care m-a fermecat, se acordă eroului un dublu rol. El este cel care zboară deasupra pămîntului și îl privește de sus dar în același timp îi observă fiecare detaliu. Această dublă perspectivă ar putea fi o metaforă a vocației poetului. Am aflat o metaforă similară într-o odă în latină a unui poet din secolul al șaptesprezecelea, Maciej Sarbiewski, care era cîndva cunoscut în Europa sub pseudonimul de Cazimir. Era profesor de poetică la universitatea mea. În acea odă descrie călătoria sa — pe spinarea lui Pegas — de la Vilno la Anvers, unde urma să-și viziteze prietenii poeți. Asemeni lui Nils Holgersson scrutează de sus riurile, lacurile, pădurile — deci o hartă, îndepărtată lui dar totodată concretă. De aici decurg două atribute ale poetului: însațietatea privirii și dorința de a descrie ceea ce vede. Dar oricine din cei care consideră că a scrie poezie în-

seamnă « a vedea și a descrie », trebuie să fie conștient de faptul că se învrăjbește cu modernitatea, atît de încîntată de nenumăratele teorii despre existența unui limbaj poetic specific.

Orice poet este dependent de generațiile care au scris în limba sa natală; el moștenește stiluri și forme elaborate de cei ce au trăit înaintea lui. Dar, în același timp, el simte că vechile mijloace de expresie nu se potrivesc cu propria sa experiență. Adaptîndu-se, el ascultă totuși de un demon interior, care îi cere să se ferească de impersonare și mască. Însă, cînd face frondă devine, în schimb, dependent de contemporanii săi, constituiți în diferite mișcări de avangardă. Căci, vai, e de ajuns să-și publice primul volum de poezii că se și vede înghițit de mecanism. Abia s-a uscat cerneala tipografică și acea operă, care i se părea lui deosebit de personală, o vede prinsă în plasa alteia. Singurul mod de a lupta cu ascunsă remușcare este de a continua căutările și a publica o nouă carte, dar apoi totul se repetă, așa că această goană nu se sfîrșește niciodată. Și se mai poate întîmpla un lucru: lăsînd în urmă cărțile tale — ca și cum ar fi piei uscate, năpîrlite, de șerpi — în strădania ta constantă de a pași înainte, scăpînd de ceea ce s-a făcut în trecut, atunci s-ar putea să și se acorde Premiul Nobel.

Ce este acest impuls tainic care nu te lasă să te statornicești în ceea ce e gata făcut, încheiat? Cred că el este eterna căutare a realului. Dau acestui cuvînt înțelesul său naiv și totodată înalt, un înțeles care nu are nimic de-a face cu dezbaterile filozofice din ultimele secole. Este pămîntul văzut de Nils de pe spinarea gîscanului și de autorul odei în latină, călare pe spinarea lui Pegas. Fără îndoială că Pămîntul este și minunățiile sale nu pot fi epuizate prin nici o descriere. A face o asemenea afirmație înseamnă a respinge de la bun început o întrebare pe care o auzim adeseori în ziua de azi: « Ce este realitatea? », pentru că această întrebare este, de fapt, aceeași cu cea a lui Pilat din Pont: « Ce este adevărul? » Dacă printre perechile

de contrarii pe care le folosim în fiecare zi, opoziția dintre viață și moarte are o atît de mare importanță, nu mai puțină importanță ar trebui să se acorde opoziției dintre adevăr și falsitate, dintre realitate și iluzie.

II

Simone Weil, care m-a îndatorat profund prin opera sa, spune: « Depărtarea e sufletul frumuseții ». Totuși, citeodată este aproape imposibil să păstrezi depărtarea. Sînt un « copil al Europei », după cum recunosc în titlul unui poem al meu, dar acesta este un mod amar și sarcastic de a recunoaște. Sînt deasemenea autorul unei cărți autobiografice care în traducere franceză poartă titlul *Une autre Europe*. Fără îndoială că există două Europe și iată că noi, locuitorii celei de-a doua, am fost sortii să pătrundem « în miezul beznei » secolului douăzeci. Nu m-aș pricepe să vorbesc despre poezie în general. Va trebui să vorbesc despre poezie în confruntările ei cu anumite circumstanțe ce sînt de timp și spațiu. Astăzi, dintr-o anumită perspectivă, putem să distingem contururile acelor evenimente care, prin desfășurarea lor ucigașă au depășit toate calamitățile naturale despre care avem știință, dar poezia, poezia mea și a contemporanilor mei, fie ea tradițională sau de avangardă, nu era pregătită pentru impactul cu aceste catastrofe. Ne căutam o cale blîndă ca orbii și ne aflăm fără apărare în fața tuturor ispitelor cu care se amăgea cugetul nostru pe atunci.

Nu e ușor să distingi realitatea de iluzie, mai ales cînd trăiești într-o perioadă de uriașă prefăcere care a început acum cîteva secole într-o mică peninsulă din partea apuseană a continentului Eurasiatic, pentru a cuprinde întreaga planetă, numai în răstimpul unei vieți omenești, prin proslăvirea nediferențiată a științei și tehnologiei. Și era extrem de greu să opui o multitudine de chemări intelectuale în acele spații ale Europei unde ideile degenerate despre dominația asupra oamenilor, idei înrudite cu cele de dominație asupra Naturii, au dus la formele paroxistice ale revoluției și războiului, cu prețul a milioane de vieți omenești, distruse fizic sau spiritual. Și totuși poate că cel mai prețios cîștig al nostru nu l-ar reprezenta înțelegerea acestor idei, pe care le-am putut pipăi în foarte palpabilele lor chipuri, ci respectul și recunoștința pentru acele lucruri care îi feresc pe oameni de a se descompune interior sau de a pleca fruntea în fața tiraniei.

Tocmai din această pricină anumite moduri de existență, anumite instituții, au devenit ținte ale miniei forțelor răului și printre acestea mai presus de toate — legăturile dintre oameni, care există în mod organic, ca de la sine, fiind asigurate de familie, religie, învecinare, moștenire comună. Cu alte cuvinte — toată acea umanitate necontrolabilă, illogică ce este atît de frecvent etichetată ca ridicolă din pricina manifestărilor ei parohiale de atașament și loialitate. În multe țări, legăturile tradiționale de *civitas* au fost supuse unei erodări treptate, și locuitorii au devenit niște dezmoșteniți fără să-și dea măcar seama. Dar altfel stau lucrurile în acele zone în care s-a revelat dintr-o dată, în situații de maximă primejdie, funcția protectoare, dătătoare de viață a unor astfel de legături. Este cazul țării în care m-am născut. Și cred că aici este locul potrivit să menționez darurile primite de mine și de prietenii mei din frîntura noastră de Europă și să rostesc cuvinte de binecuvîntare.

E bine să te naști într-o țară mică, în care Natura e pe măsura omului, unde au coexistat veacuri în șir felurite limbi și religii. Mă gîndesc la Lituania, pămînt al eresului și poeziei. Încă din secolul al șaptesprezecelea familia mea vorbea poloneza, așa cum multe familii din Finlanda vorbeau suedeza și multe din Irlanda — engleza; deci eu sînt un poet polonez, nu lituanian. Dar peisajele și poate că

și duhul Lituaniei m-au urmărit mereu, pretutindeni. E bine să ascuți, în copilărie, vorbele liturghiei latine, să-l traduci pe Ovidiu în liceu, să capeți bune cunoștințe de dogmatică și apologetică romano-catolică. E o binecuvîntare să primești învățătură atît de la școala vieții cît și din universitate, într-un oraș ca Vilno. Oraș bizar, cu arhitectură barocă transplantată în codrii septentrionali, oraș al unei istorii întipărite în fiecare piatră, oraș cu patruzeci de catedrale romano-catolice și cu multe sinagogi. Pe atunci evreii îl numea Ierusalimul Nordului. Abia cînd am fost profesor în America mi-am dat seama cît de multe lucruri pătrunseseră în ființa mea din zidurile groase ale universității noastre străvechi, din formulele dreptului roman învățate pe dinafară, din istoria și literatura vechii Polonii, care îi deconcer-tează pe tinerii americani prin trăsăturile lor specifice: anarhia indul-gentă, simțul umorului, care dezarmează polemștii înverșunați, sentimentul comunități organice, neîncrederea în vreo autoritate centralizată.

Un poet care s-a format într-o astfel de atmosferă ar fi trebuit să fie un căutător al realității prin contemplație. Ar fi trebuit să îndrăgească alcătuirile patriarhale, dangătul clopotelor, izolarea față de presiunile și insistențelor semenilor săi, pacea unei chilii de minăstire. Dacă există cărți pe care să le păstrezi tot timpul pe masă, ele ar trebui să fie cele care vorbesc despre făptura de neînțeles a lucrurilor zămislite de Domnul, adică despre ființă, despre *esse*. Dar toate acestea sînt imediat negate de cursul istoriei, ce capătă înfățișarea unei zeități însetate de sînge.

Pămîntul, pe care poetul, în zborul său, îl privește, sloboade un strigăt din adîncuri, neîngăduindu-și să fie *privit de sus*. Se naște o contradicție ireductibilă, una cumplit de reală, care, oricum am numi-o, nu ne lasă liniștea cugetului nici noapte nici zi: este contradicția dintre ființă și acțiune sau, la alt nivel, contradicția dintre artă și solidaritatea cu semenii. Realitatea își reclamă un nume, cuvinte care să o numească, dar ea este de neîndurat, și dacă o atingem, dacă ea se apropie prea mult de noi, buzele poetului nu mai pot rosti nici măcar jelanii lui Iov; arta, de orice fel, se dovedește a fi nimic față de acțiune. Totuși, a cuprinde reali-tatea în așa fel încît să păstrezi pe de-a-ntregul împletirea ei străveche de bine și de rău, de desnădejde și speranță, este posibil numai prin îndepărtare, prin înăl-țare *deasupra* ei — dar și acest lucru pare a fi o trădare morală.

Aceasta este contradicția care se vede în însăși esența conflictelor generate de veacul douăzeci, conflicte descoperite de poeți, ce trăiau pe un pămînt infestat de principiul genocidului. Ce poate să-și spună unul din ei, care a scris niște poezii ce vor rămîne ca niște *memento*, ca mărturie? Își va spune că s-au născut dintr-o dureroasă contradicție, și că ar fi preferat să o poată rezolva, iar poeziile să rămînă nescrise...

III

Nădăjduiesc că mă veți ierta dacă am să dezvălui o anumită amintire, cum ai smulge feșele de pe o rană. Acest subiect nu este lipsit de legătură cu meditațiile mele asupra cuvîntului «realitate», atît defrecvent folosit greșit dar care neîncetat merită stimă. Plîngerile popoarelor, pactele mai trădătoare decît cele despre care am citit în Thucidide, forma unei frunze de arșar, răsăriturile și apusurile pe ocean, toată această țesătură de cauze și efecte, fie că îi spunem Natură sau Istorie, trimite, cred eu, la o altă realitate — una ascunsă, impenetrabilă, cu toate că ea exer-cită o puternică atracție, care este forța diriguitoare principală pentru orice artă și știință. Sînt clipe cînd am impresia că mi se limpezește înțelesul tuturor nenoro-cirilor care s-au abătut asupra națiunilor «celeilalte Europe» și acest înțeles are rostul de a face ca aceste națiuni să fie purtătoarele unor amintiri, în aceste vremuri în care Europa, fără adjectiv, de data asta, și America, le păstrează din ce în ce mai puțin cu fiecare generație.

Poate că nu există altfel de amintiri decât cele ale rănilor. Cel puțin așa ne învață Biblia, cartea despre tribulațiile copiilor lui Israel. Această carte, multă vreme, le-a dat posibilitatea națiunilor europene să-și păstreze sentimentul continuității — cuvînt ce nu trebuie confundat cu termenul la modă: istoricitate.

În timpul celor treizeci de ani de cînd mă aflu în străinătate, am simțit mereu că aveam un privilegiu față de colegii mei din apus, fie ei scriitori sau dascăli de literatură, pentru că evenimentele, atît cele recente cît și cele de mult petrecute, au căpătat în mintea mea un chip limpede, precis conturat.

Publicul apusean, care vine în contact cu poeziile sau romanele scrise în Polonia, Cehoslovacia sau Ungaria, sau cu filmele turnate în aceste țări, intuiește, poate, această conștiință acută, în permanentă luptă cu niște limite nedorite. Astfel amintirile sînt însăși forța noastră; ele ne apără împotriva acelei vorbării încolăcite în jurul ei însăși, asemeni iederii care nu-și află sprijin într-un copac sau într-un zid.

Acum cîteva clipe mi-am exprimat nădejdea că se va rezolva contradicția în virtutea căreia sînt puse în opoziție nevoia depărtării, pe care o simte poetul, și sentimentul său de solidaritate cu semenii. Și totuși, dacă vom considera zborul în înalțuri, *pe deasupra* pămîntului, ca metaforă a vocației poetului, nu e greu să ne dăm seama că o anume contradicție este mereu implicată, chiar în acele epoci în care poetul este relativ apărut de capcanele istoriei. Căci poți să fii, oare, *deasupra* și în același timp să vezi pămîntul pînă în cele mai mici detalii? Și totuși, în precara cumpănă a contrariilor se poate instaura un oarecare echilibru grație depărtării pe care o aduce scurgerea timpului. « A vedea » nu înseamnă doar a avea ceva înaintea ochilor. « A vedea și a descrie » poate să însemne și a reconstrui în imaginație.

Depărtarea ce se naște prin tainica lucrare a vremii nu trebuie să preschimbe chipul evenimentelor, al peisajelor și oamenilor într-un vîlmășag de umbre tot mai palide, pe zi ce trece. Dimpotrivă, depărtarea poate să le ilumineze deplin, astfel ca fiecare eveniment, fiecare dată cronologică să capete expresivitate și să dăinuie ca veșnică mărturie a abjecției și a măreției umane. Cei ce sînt în viață primesc mandat din partea celor ce au amuțit pentru totdeauna. Ei își pot împlini datoria numai încercînd să reconstituie totul cu exactitate, așa cum a fost, și să smulgă trecutul din chingile ficțiunii și legendei.

Astfel, atît Pămîntul văzut de sus, într-un veșnic prezent, și Pămîntul ce dăinuie într-un timp regăsit — poate servi ca materie pentru poezie.

IV

N-aș vrea să las impresia că mă îndrept mereu cu gîndul spre trecut; aceasta nu ar fi adevărat. Ca toți contemporanii mei, am fost înclinat spre desnădejde, am fost înclinat să cred în năpasta ineluctabilă și m-am muștrat pentru a fi cedat ispitei nihilismului. Cred, însă, că, la un nivel mai profund, poezia mea a rămas la fel de consistentă și că, într-o epocă întunecată ea a exprimat năzuința către Regatul Păcii și Dreptății. Trebuie evocat aici numele unui om care m-a învățat să nu mă las cuprins de disperare. Darurile spirituale pe care le avem nu vin numai de la pămîntul nostru natal, de la rîurile și lacurile sale, de la tradițiile sale, ci și de la oameni, îndeosebi dacă avem prilejul să întîlnim o personalitate puternică în prima tinerețe. Spre norocul meu am fost tratat aproape ca un fiu de către ruda mea, Oscar Milosz, un parizian trăind în recluziune și un vizionar. Faptul că a fost poet francez ar putea fi lămurit numai cu ajutorul istoriei unei familii și, deasemenea, a unei țări care s-a numit cîndva Marele Ducat al Lituaniei. Oricum, am putut citi cu toții de curînd, în presa pariziană, cuvinte de regret pentru

neacordarea celei mai importante distincții mondiale, acum o jumătate de veac, unui poet care poartă același nume de familie ca și mine.

Am învățat multe de la el. El m-a ajutat să pătrund mai bine învățătura Vechiului și Noului Testament și mi-a inculcat necesitatea unei ierarhii stricte, ascetice, în toate cele ale cugetului, inclusiv în tot ceea ce ține de artă, în privința căreia el considera un păcat capital punerea pe același plan a lucrurilor de mîna a doua cu cele de mîna întâi. Dar eu l-am ascultat în primul rînd ca profet, care iubea oamenii, după cum spunea, «cu foarte veche iubire, istovită prin milă, singurătate și minie», și din această pricină a încercat să adreseze un avertisment unei lumi demente care se prăbușea spre catastrofa finală. De la el am auzit că era iminentă catastrofa; dar tot de la el am auzit că marea conflagrație pe care o prezicea urma să fie numai o parte din marea dramă ce se va juca pînă la urmă.

El vedea cauze mai profunde, și anume în vicioasa direcție pe care au luat-o științele încă din secolul al optsprezecelea, evoluție care a pricinuit alunecări de teren. Asemeni antecesorului său William Blake, el a prevestit o Nouă Eră, o a doua Renaștere a imaginației, infestată azi de un anume tip de cunoaștere științifică, dar după cum credea el, nu de cunoașterea științifică în genere și cu atît mai puțin de știința care va fi descoperită de oamenii viitorului. Și nu contează în ce măsură am luat *ad litteram* previziunile sale: orientarea generală îmi era deajuns.

Oscar Milosz, ca și William Blake, s-a inspirat din scrierile lui Emanuel Swedenborg, care înaintea oricui a prevăzut înfrîngerea omului, cuibărită în modelul newtonian al universului. Cînd, datorită rudei mele, am devenit un cititor atent al lui Swedenborg, interpretîndu-l, ce e drept, conform viziunii epocii romantice, nu îmi închipuiam că am să-i vizitez țara cu o ocazie ca aceasta.

Veacul nostru se apropie de sfîrșit și (în mare măsură datorită influențelor pomenite), nu îndrăznesc să blestem, căci a fost totodată un veac al credinței și speranței. S-a produs o transformare profundă, de care prea puțin ne dăm seama, pentru că și noi sîntem cuprinși în ea și această transformare iese la suprafață din cînd în cînd prin fenomene care produc uimire generală. Ea este legată — și aici voi folosi cuvintele lui Oscar Milosz — de «taina cea mai adîncă a maselor truditoare, mai vie ca niciodată, mai fremătătoare și mai chinuite». Taina lor este o nemărturisită nevoie de valori autentice, iar ea nu-și află nici un limbaj pentru a se exprima și în această privință nu numai *mass media* dar și intelectualii poartă a gravă responsabilitate.

Dar transformări s-au petrecut în continuare, în pofida prezicerilor pe termen scurt, și este probabil că, indiferent de toate ororile și primejdii, vremea noastră va fi judecată ca o etapă necesară de chinuri, înainte ca omenirea să se înalțe la o nouă conștiință de sine. Atunci va ieși la iveală o nouă ierarhie a meritelor și sînt convins că Simone Weil și Oscar Milosz, scriitori la a căror școală am studiat cu obediență, vor primi ceea ce li se cuvine. Cred că ar trebui să ne mărturisim public atașamentul față de anumite nume, pentru că în felul acesta ne definim cu mai multă vigoare poziția decît rostind numele celor cărora am vrea să le adresăm un *nu* violent. Sper că în acest discurs, în pofida căii meandrice a gîndurilor mele, care se datorează unui prost obicei profesional al poezilor, lucrurile în care cred și cele în care nu cred au fost numite clar, cel puțin prin ordinea în care am hotărît să le numesc. Căci noi toți cei de față, atît vorbitorul cît și dumneavoastră care mă ascultați, nu sîntem nimic altceva decît niște verigi care leagă trecutul cu viitorul.

În românește de RADU R. ȘERBAN

Europa noastră

Asta s-a petrecut în anul 1931. Eram trei și număram împreună șaiszeci de ani. Recunoscut drept comandant pe tăcute de către noi ca și de majoritatea membrilor Clubului nostru « Al Hoinarilor », Robespierre, vînos, noduros, mărșăluia dînd din mîini ca o moară de vînt, aplecat sub greutatea rucksackului. Nu-și îngădula să se simtă obosit, preschimbîndu-și trupul într-o mașină de înghițit kilometri. Obrazul lui aspru, cu nas arcuit, amintea chipurile călugărilor de pe vechile gravuri în lemn nemțești. Elefantul se legăna de pe o parte pe cealaltă, asemeni unui rățoi înalt și gras. Acoperit pînă la gît cu un păr negru, îmi făcea plăcere să-l ciupesc și să-l necăjesc iar atunci cînd ne hîrjoneam pe coridoarele școlii, pentru că prietenia noastră data de pe atunci, îmi vîram degetele în chica lui ca o lînă creață. Avea în el ceva din blîndețea și aerul grijuliu de *yidische mamme*, poate provenite de la mama lui evreică. Avea barbă, o îndemna cu mîngîieri să crească, pe lîngă asta mereu îi alunecau pantalonii, care nu erau ținuți de curea, ci, așa cum obișnuiam să spunem, eu și Robespierre, de « voința lui Dumnezeu ». Eu arătam cel mult ca de cincisprezece ani, fiind foarte îndurerat de rotunjimea copilăroasă a obrajilor mei.

Reprezentam trei tipuri diferite de humor: sec, al lui Robespierre, ironic-blînd, al Elefantului, și gălăgios, al meu. Foloseam humorul mai ales atunci cînd doream să jignim pe posesorii neloiali ai mijloacelor de comunicație. Cînd trecea pe lîngă noi un automobil, ridicînd nori de praf, îi cîntam un cîntec incantație cu urarea unul accident cît mai rapid, repetat în refren.

Totuși atunci în iunie 1931, după examenele de primăvară la drept, o porneam pînă departe de locurile noastre și prin urmare eram nevoiți să folosim un mijloc de locomoție neloial cum era trenul.

Planul nostru era următorul. Să mergem de la Wilno la Praga, să cumpărăm acolo o barcă canadiană folosită, pentru că echipamentul sportiv în Cehoslovacia

• Din volumul *Europa Familială* (*Rodzinna Europa*), Paris, Instytut Literacki, 1980.

era la jumătate de preț față de Polonia, să transportăm barca la Lindau, în Bavaria, pînă la Lacul Konstanz și de acolo să coborîm pe lac, apoi pe Rin, apoi pe afluenții Rinului, ca să ajungem cît mai aproape de Paris, unde avea loc Expoziția Colonială care ne tenta. Planul era o consecință a dragostei noastre pentru hărți. Deși Vasco da Gama, cînd și-a început călătoria spre Indii, știa mult mai multe despre mările pe care avea să navigheze decît noi despre traseul pe care-l alesesem.

Primul orașel de tip occidental european pe care am avut prilejul să-l vedem a fost Litomysl în Cehoslovacia, unde am fost primiți cu multă ospitalitate de un pălărier pe care l-am cunoscut întîmplător. Aș fi putut vedea orașele asemănătoare în partea apuseană a Poloniei, dar la noi asemenea conglomerate de case și de străzi alcătuiau doar puncte comerciale pentru conace și pentru sate, iar hîrtoapele, praful, murdăria, paiele și bălegarul stirneau disprețul deopotrivă al țăranilor cît și al locuitorilor orașelor mai mari. Cu negoșul se ocupau în acele așezări doar evrei bătrîni de modă veche. Admirația mea pentru curățenia cehă și pentru nivelul de trai al pălărierului nostru explică sintetic complexul față de Occident al tuturor oamenilor din Orient. Ce-i drept intensitatea cu care este resimțit e inegală. . .

Prima capitală din Europa Occidentală pe care am cunoscut-o, Praga, m-a amețit cu aerul ei spumos plin de rîsete și muzică, cu vinăriile de pe străduțele înguste de lîngă Hradcin, cu mulțimea purtînd pantofi Bata, ieșind în fiecare duminică în afara orașului cu mingi, sulite și discuri. Era prima mulțime modernă pe care o vedeam. Peste tot afișele anunțau *Trampskie milovani*, nu știu dacă era film sau o piesă, dar sportul turistic, pe atunci încă nemotorizat, aparținea stilului de viață al masei. Am petrecut la Praga două săptămîni. Robespierre și Elefantul au plecat imediat mai departe, să străbată Alpii bavarezi, eu am rămas să cumpăr și să expediez barca pe care am încercat-o pe Vltava. În grădinile orașului Praga am cunoscut foamea. E o senzație care poate fi asemuită doar cu foamea fizică, cu singura deosebire că nu poate fi astîmpărată. Prundișul de pe alei scîrțîia sub tălpile mele, treceam pe lîngă perechi care se sărutau, auzeam muzica, șoaptele din boschete, festivalul unei omeniri fierbinți care se îmbrățișa, iar eu eram eliminat și totuși atît de avid încît aș fi fost în stare s-o înghit. Dacă aș fi stat pe o bancă îmbrățișat cu fata mea, aș fi făcut parte dintre ei, dar n-aș fi făcut decît să-mi înșel foamea. Mă împingea la singurătate nu numai sfiala. Dorișta mea erotică era îndreptată mult mai departe decît către un obiect oarecare, pansexualismul meu îmbrățișa lumea și, neputînd fi o zeităte sau un uriaș care absoarbe lumea, o gustă sau o mușcă, n-o puteam cuprinde decît cu ochii. Dealtminteri, ca orice foame, și aceasta mi se risipește acum la hotarul cuvintelor. (. . .)

Vară. Din trenul care mă ducea în Bavaria am coborît la Pilsen. Cel mai bun leac contra foamei este mărșăluiala. Prin urmare umblam cumpărînd prin sate doar salam și pîine, neîngăduindu-mi din economie un prînz la han, cel mult un pahar cu bere. Îmi amintesc șoselele albe, gustul prafului în gură, kilometrajul, ferma unde am lucrat, ajutîndu-i la munca cîmpului, și o fată drăguță de la țară cu dinții rari. Apoi din nou trenul și sentimentul de stînjeneală cînd am trecut punctul de graniță german, în jurul meu auzeam o limbă pe care nu o înțelegeam. Furios m-am îndreptat pentru prima oară în viață cu un act de voință la vagonul-restaurant. Acolo am dat peste un spectacol a cărui cauză încerc uneori pînă astăzi să mi-o explic într-un fel sau altul. Lîngă mine ședea un bărbat cu înfățișare de ofițer în civil. Comandase un beefsteak, își legă șervetul sub bărbie, apoi, cu privirea ațintită la bucata de carne, își frecă mîinile. Nu mînca ci înghițea, plescăind și mormăind, și imediat după aceea comandă o nouă porție. Lucrul se repetă întocmai: ritualul cu frecatul mîinilor, privirile ațintite asupra farfuriei în așteptarea desfătării

și aceeași repeziciune. Cel mai ciudat era că graba, la următorul și apoi din nou la următorul beefsteak, nu scădea. Cine era? Oare de unde se înapoia? Nu știu de ce mi s-a părut că se întorcea din tranșee sau dintr-un lagăr de prizonieri și că ultimii treisprezece ani i-a petrecut stînd undeva virît între ghețuri.

La Lindau am ajuns la ora patru dimineața. Ploua mărunț, iar ambarcațiunile fixate în bazinele de lingă gară săreau izbîndu-se cu catargele, lacul fiind furtunos. Stînd pe mal, stropit de spuma apei, nu distingeam Alpii pe celălalt mal. Fiecare siluetă, simpla atingere a aerului, totul mă surprindea. Ceea ce am făcut după aceea, mă arată drept un sălbatec: mi-am îndreptat rucksackul în spinare și am pornit-o pe străduțele pe care tropăia calul lăptarului în căutarea unui loc sigur. Asta însemna pădurea. M-am strecurat prin hățîșurile de pe panta muntoasă ca să fiu cît mai departe de cărare. Am tălat niște crengi, le-am așternut sub un pin pîmuros și m-am înfășurat cu pătura. Într-o țară străină puteam dormi într-un culcuș ca acasă.

Întîlnirea cu Robespierre și cu Elefantul a avut loc după amiază. Mi-au povestit peripețiile lor, stînd cu picioarele mulate în apă, le aveau pline de bășici. Noaptea am petrecut-o la *Deutsche Jugendherberge*. Planul trebuia executat neapărat. Ar fi fost sub demnitatea noastră să așteptăm să se îndrepte vremea. Ne-am luat în primire bărcuța, am transportat-o pe lac și aici ne-a apucat spaima, dar ne prefăceam unul în fața celuilalt. Un grup de oameni adunați pe dig se uitau la noi ca la niște nebuni și probabil făceau pariuri între ei: vom reuși să ne îndepărtăm de mal sau nu. Furtună, ploaie. Visleam cu desnădejde, sălțați și zvîrliți în jos ca un dop, în același punct. În cele din urmă, portul a început să se îndepărteze. Elefantul clănțanea din dinți de frig, șiroind de apă. Acesta a fost startul, prea puțin atrăgător. Dar nu ne păsa. Împărțisem traseul pe hartă în porțiuni pe care fixasem cîte o dată. În seara aceea urma să fim la celălalt capăt al lacului Konstanz.

Orășelele de pe mal aveau străzile asfaltate, liniștite, curate. Șorțul verde al servitorului de la han, pelerinele impermeabile ale copiilor, geanta mare în carouri a unei *Frau* care trecea drumul, toate erau pentru mine învăluite într-o somnolență maiestuoasă. De fapt eram încredințat că participînd la această ordine și bună stare, oamenii de aici trebuiau să-i depășească pe ceilalți, mai murdari, mai ușor excitabili și mai simpli de descifrat, că se cuvenea să nutrească o dragoste superioară și să poarte convorbiri mai elevate. O grămăjoară de bălegar pe un trotoar mi-a stîrnit reflecția: va să zică totuși. Era greu să te împaci cu faptul că aici, la poalele Alpilor (ce cuvînt romantic), valul se supune aceluiași legi ca peste tot în altă parte, că efortul vîslașilor de a cîrmi barca astfel încît să spintece apa, este urmat de un același efect orișunde.

Am trecut prin fața bazei de hidroplane Friedrichshafen. Pe seară lacul se liniștește, ne continuăm vitejește călătoria în amurg, apoi pe întineric. Un vas mai mare ne-ar fi putut strivi, dar trecu pe lingă noi lucindu-și ferestrele luminate. Ținta noastră era aproape. Am răsuflet ușurați, ascultînd clipocitul mărunț al apei în culoarul din beton al golfului unde se află Konstanz. Loveam cu ghețele în plăcile caldarîmului din piață. Ajunsesem în preajma istoriei Bisericii: în fața noastră se afla clădirea din lemn aurit în care între 1414 și 1418 s-a ținut Conciliul de la Konstanz. Astfel luam aici legătura cu Europa. Era suficient să ne amintim banca în care am stat la școală și pagina din manual consacrată acestei reuniuni, importantă prin aceea că a osîndit învătătura lui Jan Huss.

Următoarele zile de călătorie ne-au dus de la un extaz la altul. Lacul, tot mai îngust, se preschimba într-o suprafață încordată, aproape concavă, sub presiunea curentului care era Rinul. Orice mișcare cu visla azvîrlea bărcuța noastră

în sus. Bucuria noastră fizică nu era atenuată de ploaia care curgea fără oprire. Apa ne ducea atât de iute încît ne mulțumeam să cîrmim. Toată vremea de la prora și pînă la pupa bărcii eram amenințați de stînci sau de trunchiuri de copaci. Dar bucuria noastră nu era exclusiv fizică. Fiecare cot al râului ascundea o taină și, atunci cînd ni se dezvăluia, ne făcea să ne pierdem răsufierea. Abia aici puteam spune cu îndreptățire că am pătruns într-un tărîm fermecat. Peste apa verde atîrnau de pe marginea abruptă crengi care alcătuiau grote, fără nici o îndoială apartamente pentru nimfe. Iar pe crengi s-a fi putut așine luptătorii lui Fenimore Cooper. Mai sus se răsuceau vii și se înălțau castele. Lăcomia privirii noastre era cu atât mai mare cu cît toată această exuberanță (o întoarcere la raiul pierdut) o surprindeam în fugă, cu coada ochiului, în timp ce ne ștergeam cu mîna sudoarea de pe față. Uneori, cînd trădările râului pretindeau o atenție mai redusă, ne puneam vîsla pe genunchi, știind că nimic din ceea ce trece acum pe lîngă noi nu ne va fi dat din nou, că trebuie să luăm cu noi ce putem pentru întotdeauna.

Trecea pe fugă pe sub poduri de lemn ca prin tuneluri pe stîlpi. O lume ca din gravurile străvechi pe care îmi plăcea să le privesc din copilărie. Ne mîna patima de a face descoperiri și dacă apa ne era prielnică, alegeam cît mai tîrziu orașelul unde aveam să înnoptăm. Odată, pe cînd ne era atât de prielnică încît goneam cu viteza unui tren accelerat, o neliniște lăuntrică ne șopti că ar merita să ne întrebăm ce s-a întîmplat. Cascada Schaffhausen a fost considerată multă vreme drept o minune a naturii și pesemne, asemeni altor turiști, a văzut-o străbunicul meu, cel care a pierit într-o catastrofă de cale ferată de la Baden-Baden și de la care s-a păstrat albumul cu gravuri în casa mea părintească din Lituania. Gîndul acela ne-a venit la vreme, pentru că ne-am oprit la 200 de metri de prăpastia care sorbea coloana albă de apă fărîmîțată. Orașul Schaffhausen nu era mai ieftin decît la *Deutsche Jugendherberge* și ne-am petrecut noaptea cu capul pe pernele cadrlate ale Armatei Salvării. A doua zi, cu o mașină închiriată, am transportat barca de partea cealaltă a Niagarei europene.

Catastrofa a avut loc, dar mai tîrziu. Lîngă Koblenz, Rinul are niște praguri din piatră pe o distanță de cîțiva kilometri și e nevoie să-i cunoști bine cursul. Un post special de poliție fluvială, plasat pe malul german, se ocupă de recuperarea naufragiaților. Dar despre toate astea am aflat prea tîrziu. Robespierre deșinea o hartă și un ghid al Rinului, dar se uita rareori în ele, disprețuind pledicile. Prin urmare nu ne legasem nici măcar rucksackurile. Spărtura de mărimea unui pumn, făcută pe fundul bărcii de o stîncă, scăpă atenției noastre. Sau poate că, pur și simplu, s-a desfăcut cirpeala în barca noastră destul de veche. C-o fi fost una sau cealaltă, nu pricepeam de ce navigăm cu botul corabiei ridicat tot mai sus și, în sfîrșit, nici de ce m-am pomenit azvîrlit cu capul în jos ca o broască. După aceea totul s-a schimbat. Scuipam apa și înregistram mișcarea în două sisteme de raportare: capetele tovarășilor mei îndepărtîndu-se unul de celălalt și fundul verzui al bărcii, precum și malurile care curgeau îndărăt. Momentul ieșirii la suprafață pe un alt cosmos decît cel anterior, dădea obiectelor sensibile o mare expresivitate. Pe atunci înotam destul de slab, și odată cu voința stăruia în mine admirația față de identitatea mea aici, în mijlocul Rinului, cu mine la timpul trecut. Ierburile de pe mal, spălate de vârtejuri, rîvnite cu ardoare pe cînd mă avîntam spre ele luptîndu-mă cu torentul, luau dimensiuni de catedrală.

Îmbrăcați cu treninguri ale poliției fluviale germane ne-am făcut în orașul Waldshut o socoteală cam neplăcută. Nemții ne pescuiau barca la cîțiva kilometri depărtare de locul unde ne scufundasem. Au fost salvate și două rucksackuri dar nu cel în care aveam pașapoartele și banii. Oare astfel avea să se încheie

călătoria noastră? Nicidecum. Mai întâi trebuia să ajungem la cel mai apropiat consulat, să obținem alte pașapoarte, iar după aceea aveam să mai vedem. Amabili și drăguți, polițiștii ne împrumutară niște bani ca să ne putem duce la Zürich. Odihniți și tratați cu cafele de gazdele noastre, am trecut cu bacul în Elveția, iar acolo un tren electric, semănînd pe dinăuntru cu tramvaiele, făcu asupra noastră o impresie mai puternică decît cascada Schaffhausen.

Povestea noastră fu întîmpinată cu neîncredere la consulat. Ne făgăduiră răspunsul peste cîteva zile, după ce aveau să verifice telegrafic. Între timp ne era foame și pe o bancă în parc am scos din buzunare ultimele monede, făcînd socoteala ce am putea cumpăra. Ne ajungea pentru articolul cel mai ieftin: brînză pe care am tăiat-o în porții zilnice, luînd în considerație viitorul. Am mai făcut și o altă descoperire importantă: prin piețe, din boturile animalelor de bronz, țîșnea o apă bună la gust. Cănițele de zinc legate cu un lanț te îmbiau să bei. Noaptea petrecută la Armata Salvării se încheie prost. În zori am simțit că mă scarpină cineva în talpă. Un jandarm voinic stătea lîngă pat și îmi cerea actele. După cîteva ceasuri de arest, am fost eliberați de un telefon de la consulat, dar ne-am pierdut încrederea într-o țară cu asemenea rînduieli. Hotărînd a doua zi să părăsim orașul, am dovedit că nu înțelegem rostul civilizației. De-a lungul a kilometri întregi, pe malul lacului se înșirau vile particulare, cu un parc particular, cu un debarcader particular, în vreme ce pentru noi pînă atunci, un lac fusese sinonim cu natura. Slăbiți de foame, eram cuprinși pe rînd de crize de rîs și de crize de furie. E o porcărie să te închizi astfel în casa ta, să te separi de ceilalți și să spui: e al meu. Aici am simțit în mod acut că proprietatea este nemiloasă și îndreptată împotriva celor excluși. Am luat-o spre munte și acolo, într-o poiană din pădure, ne înapoiam seară de seară în zilele următoare. În zori ne chinua frigul, dar prin ceața dimineții auzeam tîlăngile vacilor și ne temeam să aprindem focul, ca să nu atragem asupra noastră un bărbat cu o bită în mină și să nu-l auzim zbierînd întăritat: e al meu. Pe la noi nimeni nu se întreba cui îi aparține pădurea: era a sălbăticiunilor, a vînătorilor și a hoinarilor.

Consulatul ne-a eliberat, în sfîrșit, pașapoartele și ne-a împrumutat suma necesară pînă la cel mai apropiat consulat francez, adică la Strasbourg, pentru că nu voiam să renunțăm la Paris. Așadar ne-am înapoiat la Waldshut. Acolo am aflat că reparatul bărcii ar fi durat mult, că mai mult încă am fi așteptat pînă am fi vîndut-o. Iar dacă le-am fi restituit polițiștilor datoria cu ce aveam în buzunar, nu ne mai rămînea mai nimic pentru a ne continua călătoria. Am șters-o în zori, lăsîndu-le amanet barca. Planul cel nou prevedea că vom merge pe jos pînă la Basel, trecînd prin Schwarzwald.

Povîrnișuri cu iarbă care ne ajungea pînă la genunchi. Pilcure negre de pini. Căpăratul și după aceea privesc din vale cu cîte o bisericuță cu turn ascuțit. Eram într-o excelentă dispoziție. Mărșăluiam glumind și cîntînd. A treia zi după amiază, după ce parcursesem 90 de kilometri pe cărări de munte, ne-am făcut intrarea în Basel.

Ne-a fost dat așadar să facem cunoștiință cu apusul Europei, începînd cu inima ei, care constă din malurile Rinului superior. Eram introduși din direcția stîlpilor de stejari ciopliți încă în evul mediu, a hanurilor *Zum Wilden Mann*, cu sculpturi colorate pe fronton și cu streșini ieșite, a potcovarilor cu șorturi din piele, semănînd cu gnomii din basme. Dar nu eram singurii amatori de asemenea lucruri. Nemți tineri cutreierau aceleași locuri, începînd să falsifice atașamentul față de trecut, preschimbîndu-l în mit al singelui și al pămîntului. Epoca s-ar fi

putut numi epoca *Wandervogel*. Îi întâlneau peste tot, cite doi, cite trei, pe jos sau cu bicicleta. În fața știutelor *Deutsche Jugendherbergen* se adunau în grupuri și cîntau. Întodeauna unul dirija. Contactul cu ei nu ne reușea. Erau prea liniștiți, prea politicoși și totodată disprețuitori și neamatori de străini. Ne înfășuram în pături în dormitorul comun, ne azeam unii altora răsufărarea, și viitorul era aici de pe atunci, între un pat și celălalt. Azi îmi spun câteodată, că vecinul de pat al Elefantului ar fi putut fi ulterior ofițer al Gestapoului, cel care l-a torturat la anchetă. Elefantul nu era făcut pentru asemenea lucruri, să stea la închisoare ca membru al unei organizații conspirative, să suporte tortura și bătăile, iar după aceea, cu picioarele rupte, după o încercare de evadare în sinucidere, să înțeleagă ușurat cu un licăr de conștiință că bietul lui trup moare. Nimeni nu era făcut pentru asemenea lucru. În firea jovială a Elefantului exista vocația unei vieți echilibrate și liniștite, a glumelor blajine și a sporăvăielii cu prietenii în fața unui pahar cu vin. Era un spirit liberal și sceptic, refractar la tentațiile eroismului. Moartea lui și a altora asemenea lui — după mine — trage mai greu în cumpăna vinei celor de o vîrstă cu noi din *Wandervogel*, decît moartea multor tineri entuziaști. Nu mă pot împiedica să consider acele dormitoare comune drept un extract al Germaniei. Și sînt convinși că dacă nici unul dintre cei aflați pe atunci acolo nu l-a omorît pe Elefant, agent al Londrei cum i-au spus stăpînii trecători ai Europei, atunci măcar unul dintre ei, în tranșeele frontului de la răsărit, a auzit glasul pătrunzător al lui Robespierre, vorbind la radio Moscova.

Elefantul își trăgea de zor pantalonii căzuți mai jos de buric. Stăteam pe podul de lingă Basel, care ducea la localitatea franceză St. Louis. Stăteam și citeam inscripția de pe panou. Ne ura bun venit sora noastră spirituală, Franța. Inscripția făcea cunoscut că este interzis accesul țiganilor, polonezilor, românilor și bulgarilor. Ne-am uitat unul la altul și cu acest schimb de priviri am rezolvat-o printr-o ironie cu aliatul nostru apusean. Am trecut podul.

Ce era Franța? Oare ceea ce ni s-a arătat atunci cînd am împins ușa unui bistro vrînd să bem o bere? Ușa s-a deschis asupra unui fragment de film. Era ca și cum, închipuindu-ți că intri la tine în odaie, te pomenești în audiență la un cardinal. O încăpere mare, caldă și plină de fum. Pahare de vin în mîinile muncitorilor și ale fetelor care ședeau pe genunchii lor, gurile deschise într-un cîntec și o mulțime de ochi întorși cu uimire asupra noastră. Ne-am retras într-un paroxism al sfîllei, rușinați că nu știm să ne purtăm în lume.

Dar în Franța ne-a întîmpinat în primul rînd omenirea în suferință. Trenul ne purta prin Alsacia, în lungul Vosgilor și cu ochii pe fereastră încercam să calculăm numărul celor uciși și îngropați pe un kilometru de cimitir. Șiruri de cruci din piatră alcătuiau modele geometrice pînă la orizont. Peste ele alunecau aripi de lumină și aripi de umbră. Nu treceam nepăsători prin fața acestei privileții măcar și pentru faptul că Soldatul Necunoscut aparținea temelor de concurs din poezia pe care o citeam pe atunci.

Eram arși de soare, murdari și bărboși. De aceea oamenii care trăiau și sufereau acolo ne tratau ca pe unii de ai lor. Era o masă de muncitori vorbind limbi diferite care călătoreau în căutare de lucru, majoritatea erau de altminteri polonezi. Aceștia aveau atunci în Franța statutul rezervat ulterior Nordafricanilor — forța de lucru cea mai prost plătită și folosită pentru muncile cele mai grele. La Strasbourg am găsit consulatul fără nici o greutate. Pe străzile învecinate se aflau jandarmii cu căști, lingă carabinele așezate în piramide. Toată strada din fața consulatului era plină de bărbați șezînd pe trotoar, care se strîngeau în grupuri, strîlgau și gesticulau.

În tinerețe înveți ușor. Chiar de la început am deslușit dedesubturile patriei libertății și a revoluției. Porecla lui Robespierre provenea încă din școală, unde câștigase celebritatea cu o lucrare plină de entuziasm pentru iacobini. În mine zăcea un Kropotkin. Eram foarte sensibil la mirosul de sărăcie și brutalitate. Luînd contact cu tragedia acestei mase, ne făceam o opinie despre Franța, în unele nuanțe apropiată de aceea pe care aş putea-o exprima acum. Frumusețea ei ne trezește cea mai mare tandrețe. Sensul ei simbolic, ca miez al Europei, nu ne îngăduie niciodată s-o condamnăm pentru că aici din fiecare cenușă renaște o pasăre Phoenix. Libertatea posibilă aici nu poate fi regăsită nicăieri în altă parte, pentru că presiunea obiceiului colectiv se oprește discret în pragul casei particulare și nimeni nu este obligat să trăiască la fel cu vecinul său. Dar prețul acestei libertăți devine uneori nepăsare față de soarta celor tăcuți și umiliți: trăiești și mori cum vrei. Robespierre, Elefantul și cu mine ne explicam că esența Franței s-a întrerup în capitalism sau capitalismul s-a întrerup în Franța, pînă ce ea și el au devenit una. Ceea ce nu era o idee prostescă. Dar nu prețuiam suficient importanța secolelor trecute și nu cunoșteam pe atunci acele țări apusene unde vecinul îți întinde mîna și se interesează de soarta ta, pretinzîndu-ți în schimb conformismul. -

Ne rodea viermele situației noastre privilegiate. Pentru că pînă la urmă am ajuns la consul care ne-a primit cu amabilitate, ne-a invitat la prînz și ne-a dat bani de bilete pînă la Paris. În calitate de studenți oricum țineam la el. Și firește turismul ne interesa în primul rînd și nu sondajele sociale. Interiorul catedralei din Strasbourg, urlaș și întunecat, pînă astăzi buirile în mine toate catedralele pe care le-am vizitat ulterior. Pe străzile înguste din Colmar ne-am convins că germana lui Robespierre ne este utilă, pentru că trecătorii cărora ne adresam nu înțelegeau franceza. Plini de impresiile din Alsacia, îndată ce ne-am așezat pe banchetele tari din vagonul de clasa a treia, am adormit.

Era o dimineață de vară, ora patru sau cinci, văzduhul ca emailul din interiorul unei scoici, un amestec de nuanțe roz și cenușiu. Aspiram Parisul cu nările deschise străbătîndu-l pe jos de la Nord spre Sena. Florile umede, legumele, cafeaua, asfaltul ud, mirosuri amestecate ale zilei și ale nopții. Trotuoarele largi preschimbate în piețe ne dădeau bucuria de a ne amesteca cu oamenii, cu mișcarea, cu privirile și semnele lor. Pierdeam socoteala străzilor, uitam de propria noastră existență, trupul nostru ne slujea doar drept aparat de înregistrare, făgăduiala era neînmurită, făgăduiala vieții. Place de la Concorde pustie făcea să ni se umfle pieptul, iar între Arcul de Triumf și arborii din parc, crengile răsăreau din ceață ca niște aripi uriașe. Pe aleile din Tuileries nu era nimeni, doar o pereche pe o bancă de piatră. Ea ținea capul aplecat sub sărutarea lui. El avea o floare la butonieră. Peste Pont des Arts ne-am îndreptat spre Boulevard St. Michel, fără să împodobim aceste nume cu nimic altceva decît cu ceea ce vedeam singuri, și asta ne era de ajuns.

Pentru mine astăzi cel mai ciudat lucru la Paris este că există în continuare. Trecerea omului pe fondul naturii neschimbătoare oferă o temă inepuizabilă reflecției, dar dacă fondul este produsul mîinilor omenеști acest lucru este resimțit cu și mai mare acuitate. Acest șuvoi de ochi trece peste arhitectura pariziană neîntrerupt de-a lungul anilor. Diferiți ochi și diferite chipuri se sting și pier, dar șuvoiul nu se oprește. Ochii, al căror secret m-am străduit atunci să-l descopăr, s-au înconjurat de riduri, și-au pierdut strălucirea, dar nimic nu s-a diminuat și umblu acum pe străzile pariziene rîvnind la fel ca atunci ceva mai mult decît o aventură amoroasă. Totodată, împletirea pietrelor vechi cu generațiile

mereu înnoite se preschimbă în sinea mea, nu știu din ce pricină, în tabloul reilor dormind în împletitura din crini de piatră, ca niște insecte uscate de iarnă.

Umblam pe trotuarele bulevardului Saint-Michel, simțeam pe buze răcoarea fîntînilor din grădina Luxembourg unde copiii împingeau bărcuțe în bazine, cu bețe lungi. Astăzi se află tot acolo, aceiași sau alții?

Emoțiile noastre la Paris nu pot fi prezentate doar drept niște emoții de tinerețe. Ambiția de a cuceri o persoană greu accesibilă se preschimbă uneori în dragoste, tot astfel snobismul est-european azonează experiențele călătorilor în acest oraș legendar. Au conștiința unei realizări personale: iată, eu, Staś sau Iaś, sint totuși aici! — Își spun, și lovesc cu piciorul în trotuar, ca să se asigure că nu e un vis. Îi mîhnește dorul după o altă patrie decît aceea care le-a fost hărăzită prin naștere. Pe vremea aceea Polonia ne apăsa. Aveam impresia că a locui acolo era ca și cum ai umbla pe o lespede de gheață — iar sub ea se strimbuau milioane de chipuri deformate ca într-un coșmar. Lipsa unui etalon unic făcea imposibilă receptarea omului « ca atare » — în prim plan apărea statutul său de intelectual, de țăran, de evreu. Și nu politica din vremea tinereții noastre purta răspunderea, ci secolele. Dacă dorința de a fugi din fața unei atari probleme irezolvabile este bună sau rea, nu pot decide aici, pot afirma doar că ea există și că patriotismul convulsiv devine uneori răspunsul la niște trădări lăuntrice.

Starea noastră foarte precară la Paris nu ne strica plăcerea de a fi acolo. Locuim la Palais du Peuple în strada Glacière. Numele acesta sonor se referea la dormitoarele Armatei Salvării. Locatarii erau lăsați să intre seara. Fiecare dispunea de un fel de cabină, un pat separat de al vecinului printr-un perete. Lîngă pat, pe măsută, se afla biblia. Dimineața devreme toată lumea era mînată jos, unde, în schimbul a cîtorva centime, primeam micul dejun. Seara reușeam uneori să obținem cina, chiar și gratis, drept recompensă pentru participarea la slujba religioasă. Un ins roșcat și slăbănog sufla într-o trîmbiță, un negru urla bătea toba în tactul cîntării pioase a zdrențăroșilor de diferite naționalități care, nerăbdători, trăgeau pe nas mirosurile venite de la bucătărie.

La Expoziția Colonială, imperiul francez își etala splendorile: pavilioane în stil marocan, colibe de ale malgașilor și indochinezilor (înăuntrul lor cite o familie adusă în acest scop își desfășura în fața turiștilor ocupațiile zilnice). Toate acestea erau de fapt o nerușinare, un fel de prelungire a grădinii zoologice din Vincennes, unde și aveau loc. Săturîndu-ne să ne uităm la oameni de culoare, negri, cu pielea cafenie sau galbenă, închiși în cuștile lor, ne duceam să ne uităm la maimuțe, lei și girafe. Pe organizatori, firește, lucrul acesta nu-l neliniștea, poate că aleseseră locul acela pentru că indigenii, animalele sălbatice și palmierii se îmbinau foarte bine într-un tot, așa ca pe mărcile poștale. Cîtă vreme existau colonii nu putea fi altfel. Cu toate acestea ceva ne irita. Roșii la față după ce beau vinul Petit-Bourgeois, șomerii polonezi din circumiile din jurul lui St. Paul, mirosul de sărăcie de la Palais du Peuple, cavourile de familie de la cimitirul Père Lachaise, cu urîșenia lor nemaipomenită, potrivită cu eroii lui Flaubert, oare toate laolaltă alcătuiau o lume față de care noi nu eram la înălțime sau aveam dreptul să opunem acestei lumi propriul nostru caracter străin?

Își creiaseră imperiul colonial tîrziu, atunci cînd noi ingenucheam plîni de admirație în fața culturii lor, în fața frumuseții cărților și a perfecțiunii picturilor lor. Dar cine erau acela care se aflau aici în cele mai înalte registre spirituale? Expedițiile militare îi măcelăreau pe indigeni, cucureau țări și porturi, pe cînd ei, aici, la Paris, cunoșteau libertatea, dobîndită drept preț de a nu se fi identificat cu propriul guvern sau cu propria națiune, în același timp — chiar dacă ei ar fi fost săraci — profitînd într-un fel sau altul de pe urma puterii sau a bogă-

ției — această bogăție colectivă le apărea drept un dar narutal. Respectau principiul să nu știe stînga ce face dreapta, dar cuvintele lor chiar cele mai înaripate își luau avînt datorită eforturilor mult mai terestre ale generalilor, prefecților și negustorilor. Revolta lor împotriva burgheziei ascundea în sinea ei respectul pentru ordine și s-ar fi înspăimîntat dacă cineva le-ar fi spus că, împinsă pînă la ultimele ei consecințe, ar fi însemnat sfîrșitul brutăriei, a magazinului cu alimente sau a bistroului cu pisicile dormind la soare în fereastră. Întotdeauna a fost o revoltă cu sentimentul certitudinii. Amărăciunea și nihilismul lor se sprijineau pe acordul tacit privitor la o măsură aplicată diferit la faptă sau la idee, iar ideea, chiar și cea mai violentă, nu zdruncina deprinderile. Un alt popor dacă și-ar fi permis asemenea porții de otrăvă, ar fi încetat de mult să mai existe, sănătății lor însă le priau. Și doar lozincile lor, cărțile și programele lor mutate pe un alt sol, în mijlocul unor oameni care le acceptau întocmai, își dovedeau forța distructivă.

Și totuși faptul acesta, în baza căruia se revoltau, totodată știind și neștiind că în schimb vor dobîndi statui, că operele lor se vor afla în biblioteci și muzee, construite cu banii storși din munca acelor mîini de culori diferite, dădea uneori rezultate și toată lumea îi admira pe drept. În situația în care se aflau, putea să ia naștere — în observator — suspiciunea cu privire la rolul constant al marilor inițiați din virful piramidei sociale. Dacă ar fi privit în jos și și-ar fi dat seama de suferința altor milioane, responsabilitatea i-ar fi ucis și arta lor ar fi murit. Dacă n-ar fi vrut să vadă nimic, ar fi fost niște ipocriți, iar arta lor adăpostindu-se într-o puritate iluzorie, ar fi avut ipocrizia în formă, pedeapsa pentru tot ce este efemer. Nici apăsăți de desnădejde și nici ipocriți, au șters granița dincolo de care se cuvenea să nu treacă nici sunetul, nici culoarea pe pînă și nici cuvîntul. Cunoșteau secretul echilibrului, de fapt neliniștitor și puțin lăudabil pentru artiști și filosofi, dacă ceea ce știu despre soarta celor nedreptățiți și dezmoșteniți poate fi întotdeauna utilizat doar cu măsură.

Umblînd prin Paris, eram conștienți că ne aflăm în capitala unei mari puteri și această conștiință se reflecta în fiecare din experiențele noastre. Cînd am venit la Paris după al doilea război mondial, Parisul mi s-a părut mic, împins în lături de cursul istoriei, alexandrin, păstrîndu-și rațiunea de a fi din faptul că-și salvase comorile, gata să-și preia din nou funcția de oraș-monument. Un diplomat sovietic, luînd drept sigură solidaritatea mea de slav, îmi spusese atunci: «Noi o să-i învățăm să muncească». Tonul ușor amenințător, triumfător din glasul lui, mă rănea, pe mine care înțelegeam mai multe decît el din cărările întotdeauna încurcate ale civilizației. Se simțea superior lor pentru că el cunoscuse fundul infernului în vreme ce pe ei fiecare ciclon de-abia dacă-i atinsese cu aripa, ceea ce era de-ajuns să fiu și eu minios împotriva lor, dar minia mea era alta. (. . .)

Acela se putea comporta cu dispreț față de ei pentru că Franța discretă și ascunsă îi era inaccesibilă. În vreme ce eu pătrunsesem în ea treptat începînd cu anul 1931. Poate că inițierea mea începuse cu scrisoarea pe care i-o trimiseseam lui Oskar Milosz, cunoscut pînă atunci doar din corespondență. Îmi răspusesse stabilîndu-mi o dată și sfătuindu-mă să cumpăr un costum. Prin scrisoare îmi trimitea și niște bani. Mi-am schimbat pantalonii scurți și cămașa kahl cu un costum ieftin, cumpărat la Samaritaine, și în ziua stabilită m-am urcat în trenul de Fontainebleau neliniștit, pentru că evenimentul era important.

La hotelul Aigle Noir am ghicit din comportamentul personalului că venisem în vizită la un personaj foarte prețuit. Am bătut la ușă, apoi am stat mal multă vreme în prag, neînțelegînd unde mă aflu, temîndu-mă că am greșit numărul camerei. Apoi am văzut odaia plină de clișit și de aripi de păsări viu colorate.



CZESŁAW MIŁOSZ

O mulțime de colivii cu păsări din Africa, fișii de umină răsfringându-se pe mobilă, o adiere dinspre grădină care clătina perdeaua.

Avea sprâncene groase, puternic arcuite, frunte înaltă, părul cărunt nedomolit, un păr în care îți puteai trece degetele. Era înalt, ușor adus de spate, ocupa mai mult loc decît trupul lui. Pretindea respect și îi respecta pe ceilalți, servitorii prețuiau probabil în el darul de a asculta cu atenție, faptul că avea conștiința prezenței celui alt om. Cine era, era ușor de ghicit după felul în care-și ținea capul și după ochii lui, care făceau să rămîie tot restul în umbră ca un fond.

Pleoapele, semănînd cu cele obosite ale unei păsări sălbatice, descopereau o lavă neagră fierbinte sau niște tăciuni aprinși: prin aceasta, printr-o forță și mîndrie reținute, amintea imagini din paginile bibliei. Iubea oamenii cu o dragoste veche, consumată de milă, singurătate și mînie, cuvintele aparțineau unuia din versurile sale. Cunoștea limbajul păsărilor și cînd le vorbea, mergînd pe aleile parcului din Fontainebleau, se strîngeau din toate părțile, i se așezau pe mînă.

Vorbea o poloneză fără accent străin. Începu discuția cu probleme de familie. Am văzut că poartă un inel cu pecete. I-am spus că nu port un asemenea inel pentru că ar contrazice convingerile mele democratice. (În Polonia această manie caracteriza niște oameni pe care îi disprețuiam.) «Asta e rău. Trebuie să-ți mînte să ești *seigneur de Labunava*». Am tăcut neștiind dacă dădusem peste o încăpăținare de modă veche sau dacă în occident este îngăduit să-ți recunoști în mod public înaintașii fără să te expui la glume ironice. Scurtă vreme după aceea am înțeles că, subliniîndu-și aristocratismul, căuta o cale de a se delimita de «vremurile urîteniei batjocoritoare», se închidea astfel în singurătatea lui — nu recunoștea prea multe criterii de valoare dintre cele recunoscute în general în epoca sa.

Binevoitor față de neștiința mea, asculta cu luare aminte observațiile mele despre Franța. În el nu am găsit un observator. Își iubea patria adoptivă cu toate amănuntele ei, cu trecutul ei, cu viața ei cotidiană. «Fii atent, fii atent. Ori de cîte ori vei rosti judecăți despre Franța, amintește-ți (mergeam tocmai pe stradă de-a lungul gardului care împrejmuia parcul unde bărbați în salopete albastre reparau țevăria pentru gaze) că în fiecare muncitor francez, ca aceștia, se află două mii de ani de civilizație». Și fu cuprins deodată de una din acele minii cu care mai tirziu aveam să mă deprind: *Vous, les Slaves, vous êtes des fainéants ! Fainéants !* Strigătul acesta mi-l aminteam bine după moartea lui, ascultînd cuvintele «O să-l învățăm noi să muncească !» Cine avea dreptate? Oare virtutea se exprimă în alcătuirea răbdătoare a peisajului prin veacuri, în munca atentă la vie, în sculptatul dulapurilor de stejar Louis XIII și Louis XV, în ritmul încet al muncii celor sceptici și experimentați, care își temperează efortul cu pauze petrecute cu un pahar de vin și sporovăială — sau în acte de voință brusce, capabile să înalțe Sanct. Petersburg pe mlaștinile Nevel și să lanseze din stepele pustii rachete interplanetare? Nu există o măsură comună acolo unde omul nu concepe în același fel locul lui în lume.

În românește de OLGA ZAICIK

COLOANA INFINITĂ

Milosz și literatura Europei răsăritene

Înainte de toate, dacă ne este permisă o generalizare într-un cadru atât de complex cum este cel reprezentat de literaturile Europei răsăritene, găsesc că trei oameni, trei personalități, ar fi mai în măsură decât mine să întreprindă o încercare atât de dificilă. Toți trei sînt bine cunoscuți ca cercetători la unele dintre cele mai mari Universități americane și au contribuit din plin și temeinic în a face mai accesibile în occident literaturile din estul Europei. Toți trei sînt poligloți din naștere și toți trei au o aceeași predispoziție pentru comparare, mediere, integrare: René Wellek, de la Universitatea din Yale, una din figurile centrale ale « literaturii comparate » și, nu mai puțin, cercetător care a continuat să se ocupe de literatura lui de baștină, cehă: Mircea Eliade, de la Universitatea din Chicago, unul dintre cercetătorii de vază în domeniul « religiilor comparate » și, nu mai puțin, scriitor însemnat în limba română; și al treilea, Czesław Miłosz, de la Universitatea din Berkeley, critic, istoric și traducător din poezia poloneză și probabil cel mai mare poet polonez în viață și, nu mai puțin, remarcabil scriitor și eseist. Cu toate acestea, temerara încercare nu le-a revenit lor, ci mie.

Ce anume înțeleg prin termenii de « Europă răsăriteană » și « Literatură a Europei răsăritene »? Este vorba în primul rînd de o paranteză vagă și plurilingvă oscilînd între mai definibile Germanie, la Vest, și Rusia la Est. Dar în vreme ce literaturile rusă și germană au fost studiate cu dragoste și aclamate chiar și pentru figurile de mîna a doua și a treia, numai patru premii Nobel, dintr-un total de șaptezeci și patru atribuite în acest secol, au fost considerate o recunoaștere suficientă pentru a pune în evidență roadele literare ale acestor « paranteze » est-europene, cu un Nobel mai mult decât mica Danemarcă. Și totuși, Europa răsăriteană cuprinde unsprezece țări cu o suprafață de 748.000 mîle², locuite de circa 114 milioane de locuitori, care vorbesc cincisprezece limbi diferite.

Cele unsprezece țări care, după mine, fac parte din această Europă răsăriteană sînt în ordine: Albania, Bulgaria, Cehoslovacia, Estonia, Finlanda, Ungaria, Letonia, Lituania, Polonia, România și Iugoslavia. Un caleidoscop complex de naționalități, un spectru de culturi a cărui umbră se întinde în nord spre Scandinavia și în sud pînă spre lumea culturală mediteraneeană. Din cele cîcispzeze limbi care se vorbesc, douăsprezece aparțin familiei indo-europene, în vreme ce trei sînt de trunchiul ugro-finic (estona, finlandeza, maghiara). Clasificarea limbilor europene este următoarea: albaneza, două limbi baltice (letona și lituaniana), o limbă romanică (româna) și opt limbi slave (polona, ceha și slovacă sînt considerate limbi slave occidentale, bulgara, macedona, sîrba, croata și slovena sînt catalogate drept limbi slave sudice).

Ar putea fi aduse argumente pentru a exclude cu totul Finlanda, care este o democrație de tip scandinav, legată de Suedia prin raporturi istorice și culturale. Dar în același timp, Finlanda este o lume aparte față de celelalte țări scandinave; legată, din punct de vedere lingvistic și cultural, prin vechea Karelie, de Estonia, ea participă, împreună cu celelalte zece țări din Europa răsăriteană mai sus numite, la experiența dialogului permanent Est-Vest, care pătrunde chiar în miezul existenței sale ca națiune. S-ar putea găsi un compartiment pentru a include alte două limbi și literaturi slave din Est, ale Ucrainei și Bielorusiei, precum și literatura idiș, răspîndită în diferite țări din Europa răsăriteană. Dar toate aceste delimitări sînt evident problematice și discutabile, ceea ce nu înseamnă că nu pot constitui baza unei cercetări rodnice.

Privind panorama mai curînd plată și monotună a Poloniei centrale, Paul Valéry nota în 1936 cu perspicacitatea lui acidă și cu snobismul lui parizian:

«În ansamblul lor, centrul și nordul Europei sînt cu adevărat nesărate, cu cîte un om prodigios ici colo. Pămînturi subjugate. Ici și colo subjugarea a dus la profunzime în meditație. Cer murdar, cețuri. Fațada ieziută. Tot acest stil se reduce la fațadă, iar această fațadă are o dezvoltare de dizertație naivă. Racorduri puerile. Îngroșări. Edificii mediocre; în loc de construcție, suprapuneri. (Cahiers, Paris, 1959)

Din păcate, așa este. Din cauza nefericitelor lor poziții geografice, acestea au fost «pămînturi subjugate», pămînturi ale unei violente opresiuni și distrugerii. Asta a dus frecvent la lipsa unei forme interioare și exterioare, ajunsă cu atîta naturalețe la desăvîrșire, în societățile mai stabile, cum bine pune în evidență Czesław Miłosz în autobiograficul *Native Realm*:

«Într-un anumit sens eu mă consider un tipic european din Est. Pare adevărat că diferența specifică a acestuia (*differentia specifica*) poate fi redusă la lipsa de formă — atît interioară cît și exterioară. Bunele lui însușiri — aviditate intelectuală, fervoare în discuție, simț al ironiei, prospețime în gîndire, fantezie spațială (sau geografică) derivă dintr-o slăbiciune de fond: el rămîne un veșnic adolescent, în voia mareei neașteptate sau a fluxului unui haos interior. Forma e încheiată în societățile stabilizate. Experiența mea personală ajunge pentru a-mi demonstra ce efort a trebuit pentru a asmla tradiții și norme contradictorii, o supraabundență de impresii, și pentru a le dispune într-o ordine oarecare. Lucrurile care ne înconjoară în copilărie nu cer justificare, sînt evidente de la sine. Cu toate acestea, dacă se învîrt ca cioburile dintr-un caleidoscop, schimbîndu-și neîncetat poziția, e nevoie de un efort deloc neglijabil pentru a pune piciorul pe un teren solid, fără să cazi».

Gîndindu-ne de cîte ori în cursul istoriei harta acestei zone geografice a fost refăcută, de cîte ori locuitorii s-au trezit că în cînd de o țară cînd de alta, fără nici o considerație pentru limba și cultura lor, este aproape un miracol că într-un cazan cu clocotitoare perturbări și mutații au putut să se înfiripeze tradiții literare naționale, să înflorească și uneori să atingă perfecțiune și universalitate. Sînt limbi care, asemenea românei, au cunoscut un reviriment, iar altele, precum prusiana și limbile baltice, care au dispărut. Există astăzi conglomerate naționale complicate care cunosc tensiuni serpuitoare, asemenea Cehoslovaciei și Iugoslaviei; cu toate acestea se poate afirma că, în ansamblu, popoarele corespund respectivelor țări mai clar decît se întîmpla mai înainte...

Imaginea care, după părerea mea, este o incarnare a hărții sinuoase a Europei răsăritene este sculptura lui Brîncuși, *Coloana înfînită*, înaltă de nouăzeci și șapte de picioare, ridicată la Tirgu Jiu, în România. Dar, în mintea mea, ea nu leagă pămîntul cu cerul, ci rodnică glie din bazinul dunărean, saturată de atîtea culturi, cu limpezimea nordică a lacurilor finlandeze, unde pînii drepti se detașează într-o atmosferă de libertate solitară. În același timp, Brîncuși reprezintă arta est-europeană în ceea ce are ea mai bun. După biograful lui american Sidney Geist: «Sculptura lui Constantin Brîncuși a fost considerată cînd a-temporală, cînd o verigă între est și vest, cînd esențialmente românească». Toate acestea pot fi susținute și prin exemplul *Coloanei fără sfîrșit*. Rolul fundamental al lui Brîncuși în arta modernă nu mai are nevoie de demonstrație. Ceea ce este însă mai puțin cunoscut, este că această *Coloană*, arhetipală reducere, a fost inspirată de coloanele ondulate în lemn, în formă de romb, care împodobesc pridvorul casei nu numai în România, locul de baștină al lui Brîncuși, ci și în Lituania și în alte țări ale Europei răsăritene. Eliade a pus în lumină faptul că într-adevăr *Coloana* lui Brîncuși reprezintă un stîlp Cosmic, un fel de *axis mundi*.

Calitățile de a-temporalitate — care pot fi definite și ca o cale de acces spre experiența arhaică arhetipală —, tocmai în măsura în care reprezintă o verigă între Est și Vest, fără a nega însă originile naționale (toate exemplificate de sculptura lui Brîncuși) pot constitui un întreg reper în funcție de care să stabilim originalitatea unora dintre cele mai bune realizări artistice ale Europei răsăritene.

Pentru o serie întreagă de motive, literatura poloneză ocupă un loc aparte. Dintre literaturile slave, cea bulgară dispune de cele mai vechi mărturii scrise (ajungînd pînă în secolul al IX-lea); cea cehă a fost prima care a ajuns la maturitatea unui instrument de expresie literară încă din Evul Mediu, iar cea croată a atins o primă înflorire în timpul Renașterii: cu toate acestea, evoluția lor a suferit după aceea întreruperi de durate variabile. În realitate, nici literatura rusă nu se poate lăuda cu o continuitate a tradiției de cinci secole. Și ce altă istorie literară din Europa răsăriteană este în măsură să susțină, cum face Czesław Miłosz în introducerea la a sa *Istorie a literaturii poloneze*: «Vîrsta de aur a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea a marcat durabil literatura poloneză și aproape jumătate din lucrarea mea este consacrată fenomenelor literare care au precedat apariția Romanticismului pe scena europeană».

Dintre literaturile de altă expresie lingvistică decît slavă, din Europa răsăriteană, probabil că numai literatura maghiară reprezintă o excepție de la regula generală după care toate au intrat în posesia propriului patrimoniu în urma deșteptării naționale pregătită de apariția Romanticismului pe scena europeană. Mă gîndesc la poetul Renașterii maghiare Bálint Balassi și la poetul din epoca luminilor Mihály Csokonai. Dar cu greu Balassi (1554—94) ar putea fi comparat cu contemporanul lui polonez Jan Kochanowski, care, așa cum stă scris în biografia pe care i-a dedicat-o David Welsh: «a creat poezia poloneză atît pentru vremea lui cît

și pentru toate generațiile următoare de poeți polonezi... Practic, nici un alt poet european din generația lui Kochanowski nu a rămas atât de viu în memoria propriilor conaționali. Ecouri ale poeziei lui se fac auzite în poezia și în viața poloneză din secolul al XVII-lea până la Ignacy Krasicki, Adam Mickiewicz, Cyprian Norwid și până în zilele noastre. Prezența lui este constantă și nu se poate da o judecată de valoare asupra literaturii poloneze fără să îi seama de acest fapt.»

Imediat după Kochanowski, în literatura poloneză apar mai multe serii de poeți de prim rang, care rezistă comparației atât cu cei din Europa occidentală cât și cu cei din Rusia (să ne gândim numai la Mickiewicz, Slowacki și Norwid în secolul al XIX-lea și la contemporanii noștri precum Miłosz, Różewick și Herbert). Forța dramatică și originalitatea invectivei teatrului polonez nu-și au egal în toată Europa răsăriteană (Gombrowicz, Witkiewicz, Mrozek, Grotowski, Kantor). În plus, să ținem seama de faptul că toate aceste rezultate nu sînt rodul unor epoci privilegiate de calm, ci dimpotrivă... Nu pot să nu citez încă odată *Istoria literaturii poloneze* a lui Miłosz, în primul rînd pentru că este, fără îndoială, cea mai incitantă introducere în literaturile est-europene de care dispunem, și, în al doilea rînd, pentru că aprecierea lui privind situația poloneză ar putea servi (evident cu unele variații) pentru mai multe țări din zonă.

« Istoria Poloniei și a literaturii sale îmi apare ciudată și plină de incongruențe: o națiune slavă ai cărei scriitori au folosit pînă în Renaștere numai latina. Un mare stat care, secole de-a rîndul, a ținut plept teuto-nilor, turcilor, moscoviților și care apoi în mod surprinzător, datorită sistemului său parlamentar, s-a moleșit în așa măsură încît vecinii săi, pe vremuri mai slabi, au dezmembrat-o și au șters-o de pe harta Europei pentru un răstimp de aproape o sută douăzeci de ani; un popor neașteptat de vital, care a căzut cu ușurință în cea mai neagră apatie și care face dovada propriilor virtuți numai în împrejurări care ar frînge și ar distruge oricare alt grup uman; un gust rafinat care a dat naștere unei lirici comparabile cu cea a Angliei elisabetane, scriitoare și plină de ironie, dar amenințată constant de o lîncezeală ca cea produsă de alcool și de gîlcevi mărunte provinciale, o tradiție de toleranță religioasă și politică dobîndită în Republica plurinațională și cu multiple denumiri, guvernată de un rege ales, care va da naștere apoi, în urma unor nenorociri colective, unui naționalism ulcerat și morbid; o țară a cărei lealitate se confruntă în această ultimă jumătate de secol cu două puteri impunătoare Partidul Comunist și Biserica Romano-Catolică. Acest haos de elemente în aparență disparate și totuși corelate de o logică proprie, conține cîteva învățăminte cu valoare universală. »

În afară de literatura poloneză, alte literaturi din estul Europei au ajuns la conștiința lumii literare în cursul secolului al XIX-lea, în speranța de a oferi, la rîndul lor, « cîteva învățăminte cu valoare universală ». Ungaria și Finlanda, Cehoslovacia, Iugoslavia și România. Poate că au ajuns « efectiv » la acesta ungurii și finlandezii. Romantismul arzător al lui Sándor Petőfi, Mihály Vörösmarty și János Arany a atras atenția cititorilor dincolo de frontierele Ungariei. Epopeea finică *Kalevala* (1835-1849, traducerea engleză 1907), înmănunchiată de Elias Lönnrot, și nu mai puțin fundamentala năvelă a lui Aleksis Kivi, *Cei șapte frați* (1870), au conferit imediat o realitate concretă și palpabilă poporului finic și țării sale. Impactul poetului român Mihail Eminescu (1850—89), al poetului sîrb Petar Njegoš (1813—51) și al prozatoarei cehe Božena Němcová (1820—1862) a avut probabil un efect de pionierat în cadrul respectivelor literaturi, ilustrat și de puțina iradiere dincolo de propriile arii lingvistice. Deși bazele au fost puse

În secolul al XIX-lea, numai în secolul XX celelalte literaturi din această zonă au atins pragul maturității. Am în vedere cele trei țări baltice, Estonia, Letonia și Lituania (al cărui clasic din secolul al XVIII-lea, Kristijonas Donelaitis, este singura excepție uimitoare la această regulă), apoi Bulgaria și Albania (ridicată mai târziu, ca efect al unei înlănțuiri aparte de împrejurări istorice).

Nu-i nici o îndoială în ceea ce privește faptul că secolul XX este invariabil cel mai fecund și cel mai sofisticat și în istoria literaturilor est-europene, independent de ceea ce ar putea obiecta vreun polonez, lăsând totuși impresia de verosimil. Iar la întrebarea care este cel mai important gen, răspunsul va fi, din Finlanda până în Iugoslavia și Bulgaria, *poezia*. Faptul nu ne surprinde dacă ne gândim la enorma bogăție folclorică a acestor țări, până nu de mult în mare parte agrare, și că tradiția orală este încă vie pe aceste meleaguri, chiar și în secolul nostru. Rezultatul poate fi al unei prospețimi naturale plină de puritate, ca atunci când te adapi de la un un izvor de munte. Atenția acordată naturii și folclorului coexistă cu dispararea omului modern și cu conștiința acută a acestuia privind caracterul tragic al istoriei lui. Astfel, perceperea tensiunii, a conflictelor inevitabile, a apocalipsului, a grotescului și absurdului alternează cu un paradoxal simț panteistic de tihnă încercat în succesiunea ciclică a anotimpurilor, cu plăcerea infantilă de a te bucura de lucrurile simple ale existenței de fiecare zi.

Știm că în vremurile noastre «centrul nu rezistă». În Europa răsăriteană nu a existat niciodată un centru propriu zis, poate nici măcar Viena Habsburgilor: aceasta a făcut ca lucrurile să nu se fi desprins neapărat, ci să rămână pe orbită, în jurul unui centru vid sau pur și simplu imaginat, dînd viață unor modele ciudate și excentrice. Acest caracter excentric — în multe privințe asemănător celui al Americii Latine — poate constitui foarte bine cheia misterului, al atracției și al realizărilor paradoxale est-europene, al căror revers, firesc, nu poate fi decît derivarea provincial-imitativă. Dintre numeroșii poeți de vîrf pe care i-aș putea cita pentru a-mi ilustra teza, mă limitez să aleg pentru fiecare literatură cite unul cu valoare de prototip: Paavo Haavikko (născut în 1931) în Finlanda, Marie Under (născută în 1883) în Estonia, Alexandrs Čaks (1902—1950) în Letonia, Henrikas Radauskas (1910—1970) în Lituania, Czesław Miłosz (născut în 1911) în Polonia, Vladimir Holan (1905—1980) în Cehoslovacia, Attila József (1905—1937) în Ungaria, Vasko Popa (născut în 1922) în Iugoslavia, Tudor Arghezi (1880—1967) în România, Martin Camaj (născut în 1925) în Albania și Elisaveta Bagryana (născută în 1894) în Bulgaria. În ciuda faptului că a fost citat un număr considerabil de talente poetice, toate aparținînd Europei de est, pînă acum cele patru premii Nobel au fost atribuite unor romancieri: polonezului Henryk Sienkiewicz (în 1905) și lui Władysław Reymont, tot polonez (în 1924); finlandezului Frans Eemil Sillanpää (în 1930) și sîrbului Ivo Andrić (în 1961). Să fi fost atribuite aceste premii Nobel cu intenția de a încuraja dezvoltarea prozei din Europa răsăriteană? Dacă ar fi așa, mulți alți romancieri eminenți au fost lăsați deoparte, în primul rînd cehul Jaroslav Hašek, cu capodopera lui *Aventurile bravului soldat Svejk în timpul războiului mondial* (1920/23); soldatul Svejk, după opinia criticului maghiar Endre Boytar, este figura simbolică care reprezintă pentru Europa răsăriteană personajele lui Faust, don Juan și don Quijote, reunite la un loc, într-un singur arhetip, și a adus cea mai mare contribuție a Europei de est la literatura mondială. Odată precizate aceste lucruri, trebuie spus că proza Europei răsăritene oricum continuă să aștepte să fie mai mult cunoscută de cititorii occidentali. Citez numai cîteva nume și opere: trilogia lui Väinö Linna, *Aici, sub stelele nordice* (1959/61), care ilustrează istoria recentă finlandeză într-un fel de epopee de tentă tolstoiană; romanul *Adevărul și dreptatea* (1926/33) al estonianului Anton Hansen Tammsaare, care într-un ciclu

de cinci volume trece în revistă întâmplările micului său sat de-a lungul a jumătate de secol; maghiarul Tibor Déry (1894—1977) și croatul Miroslav Krleža (născut în 1938), care și-au dat multă osteneală ca să contribuie la difuzarea propriilor literaturi, oferind cu dărnicie fragmente bogate prin ascuțita introspecție psihologică. Și într-un anumit sens, și poate mai presus de toți, Franz Kafka, scriitor boem de limbă germană, născut la Praga, ar putea fi considerat cel mai original și cel mai reprezentativ romancier pe care Europa de est l-a avut vreodată.

Și dacă mai este ceva care consideră că această zonă europeană nu a adus o importantă contribuție în domeniul criticii și teoriei literare, independent de meritele sale în poezie, teatru și proză, permiteți-mi cel puțin să citez câteva nume, tocmai pentru a înlătura o astfel de prejudecată. Începând cu Estonia, în primul rând cu așa zisa « Școală de la Tartu » a lui Iuri Lotman; Algirdas Y. Greimas, de origine lituaniană; Roman Ingarden, Leszek Kolakowski și Ian Kott, polonezi; cehoslovacul René Wellek, ungurul Georg Lukács; bulgarii Iulia Kristeva și Tzvetan Todorov.

Nume, nume și iar nume; știu, unele familiare, iar altele aproape necunoscute. Cu toate acestea, toți (de la Apollinaire la Tzara, de la Conrad la « primul » Milosz, la Ionesco) își aduc contribuția pentru a plămădi acea « Coloană fără sfârșit », care este Europa răsăriteană, la îndemâna noastră, aici, pe hartă, și, în același timp, îndepărtată precum Tibetul în haotica ei istorie de nesfârșită suferință (...).

Această coloană infinită este însă întrucitivă diferită de armonioasele coloane care au sfârșit prin a simboliza, pentru cea mai mare parte dintre noi, esența autentică a antichității grecești. Cândva, Hugo von Hofmannstahl a caracterizat coloana clasică greacă în toată funcționalitatea ei uimitoare și bine definită ei stabilitate:

« Coloana. Un grăunte de nisip și credință. Întreaga lume grecească este adunată aici. În așa fel încât să fie înălțată cu exactitate dintr-un grăunte de nisip și nu dintr-un bloc de argilă. Un grăunte de nisip și aer; un grăunte de nisip adăugat altuia: castele, acropole ... adevărata nemurire, adevărul prezent etern ».

Din nisipul în continuă mișcare al unei istorii și geografii diferite, imaginația est-europeană a inventat o coloană dinamică și excentrică, care este exact opusul celei mediteraneene, idealul autentic al Europei de răsărit. O coloană fără sfârșit, într-o neîncetată mișcare șerpuitoare, între nord și sud, între est și vest, trecut infinit și viitor nebulos, genocid și renaștere ...

În românește de D. CONDREA-DERER

“Civilisation is a tragedy with a plot”

epistolar

ARNOLD TOYNBEE

G. OPRESCU

GILBERT MURRAY

După ce năpraznica furtună a războiului rupsesse punțile între țări și oameni, despărțind prieteni unii de alții sau oameni consonanți în gândire și luptă pentru idealurile permanente spre mai bine ale omenirii, rar, din adâncul depărtării, ră-săreau, calde și binefăcătoare, vești atestând că prieteni buni mai trăiau, că ororile războiului nu le știrbiseră nici încrederea, nici puterea de a lupta. Două astfel de scînteieri de speranță și încredere se încrucișau, străbătînd Europa anilor '46—'47 încă mirosind a fum și umedă de lacrimi. Cei doi corespondenți care se redescoperiseră, cu greu, ¹ cruțați de război, erau unul în România, — George Oprescu — iar celălalt — Gilbert Murray — în Anglia, în locuința sa din Oxford, învăluit de înțelepciunea și cumpăna pe care o aflate, potrivit-i-se, din studierea, timp de o viață, întregă, a antichității.

¹ Dragă D-le Marjoribanks,

Multe mulțumiri pentru scrisoare. Sînt cu adevărat bucuros să aflu că Oprescu e bine. Este un om foarte de treabă și cred că a dat dovadă de tact în multe încercări și situații adverse. Dacă aveți vreun prilej, vă rog transmiteți-i salutările mele și spuneți-i că mă bucur foarte mult că este bine.

Al Dv. sincer,
Gilbert Murray

20 ian. 1946

Dragul meu Opreșcu,

Scrisoarea dumitale a fost o mare plăcere și totodată o ușurare pentru mine. În permanență m-am gândit la dumneata și mă întrebam cum ai trecut prin furtuna, sau prin multe furtuni, care au lovit țara dumitale.

Desigur că îmi amintesc adesea întâlnirile noastre de la C.I.C.I.² Marea diferență între Ligă și noua Organizație a Națiunilor Unite constă, cred eu, în aceea că atunci noi eram cu adevărat plini de speranțe — și nu chiar neîntemeiate — în timp ce acum sîntem conștienți de pericolele mari și aproape inevitabile. Mă bucură faptul că gîndești atît de frumos despre rolul pe care l-a jucat Anglia. Cu siguranță că noi avem marele talent de « a nu ști cînd sîntem învinși ». Asta ne-a ajutat să trecem prin război, iar acum nu pot să nu mă gîndesc că politica britanică este în general statornică și cinstită, oricare partid s-ar afla la putere. Am învățat multe din experiența căpătată pe cînd eram în Ligă, lecții pe care nici S.U.A. și nici U.R.S.S. nu au avut prilejul să le învețe.

Colecțiile dumitale sper că nu au fost vătămate. Casa noastră nu a fost bombardată de loc, deși, atît Lady Mary, cît și eu, sîntem destul de istoviți. Dar necazurile noastre nu au fost nimic în comparație cu ale dumitale. Sper că într-o zi ne vom vedea din nou.

Din tot sufletul,

al dumitale,

GILBERT MURRAY

30 decembrie 1947

Dragul meu Opreșcu,

Primesc din nou cu mare plăcere veștile de la dumneata; o carte poștală fiind cu mult mai bună decît o tăcere absolută. Eu m-am gîndit atît de des la dumneata și am sperat că lucrurile stau bine în ciuda tuturor necazurilor pe care le aduc vremurile.

Din cînd în cînd primesc vești de la UNESCO, care are cam aceleași dificultăți pe care le-am avut noi la C.I.C.I., dar are fonduri cam de zece ori mai mari decît erau ale noastre. Critica principală la care se expune este aceea că organizația este prea ambițioasă, prea ne răbdătoare să facă totul dintr-odată, așa cum eram și noi în primii ani la C.I.C.I. Huxley îmi este vechi prieten și o oarecare măsură, elev de-al meu, iar Mayoux³ merge foarte bine pe tradiția umanistă.

Soția mea și cu mine o ducem foarte bine, iar eu încă mai am o mulțime de lucruri de făcut. Dar sigur că timpul merge înainte și nu întinerim de loc. Deoarece scrisorile ajung atît de greu, îți trimit și o ilustrată doar cu urările mele de bine, și care să-ți spună că încă mai trăiesc.

Din tot sufletul,

GILBERT MURRAY

Se cunoscuseră și deveniseră prieteni în anii de mare încredere în viitor, cînd la Liga Națiunilor, în Comisiunea Internațională de Cooperare Intelctuală, Gilbert

² Comisia Internațională de Cooperare Intelctuală a Ligii Națiunilor.

³ Jacques Mayoux, secretar general adjunct al Comitetului Interministerial pentru chestiunile europene.

As. from
45 Pembroke Square
London, W.8

24th August, 1948

Dear Dr. Opreanu,

Professor Murray has shown me a letter of yours to him about my book, which he gives me very great pleasure and encouragement - not least, the comparison with one of the works of Bach; for history, like music, is something that is alive and in movement, and to convey the feeling of this life is, for a historian, one of the tests of whether he is succeeding in his job.

As you have seen, I differ from Spengler in being not a determinist (I admire Spengler's genius, but deplore his dogmatism). In the present situation, I am, on the whole, an optimist - and this about the future of the world as a whole, including your country and

mine, as well as such gigantic
powers as Russia and America.

A very long time has passed
since we used to meet at the
Committee for Intellectual Cooperation
when I was deputising for Professor
Murray, and when Professor
Bergson was in the chair.

Two wars in one life-time was
more than any of us expected then.
I am afraid your work, like
mine, will have been badly inter-
rupted. I was doing war-work
myself, for seven years, but now
I am back, writing the rest of
my book, and hope to finish it
if I live.

I am glad to be in touch with
you again, and grateful for what
you wrote.

Yours very sincerely
Arnold Toynbee

Murray era președinte, succedându-i în 1928, profesorului Lorentz, iar George Oprescu era, încă din 1923, secretar. Din 1923 până în 1931 — timp în care a fost secretar — și apoi, până la izbucnirea războiului, ca membru permanent al Comisiei, relațiile dintre cei doi, au evoluat de la cordialitate spre prietenie, atestată de scrisorile, cu un cald caracter familiar pe care le deținem, și din care, pentru interesul lor deosebit, am reprodus două, înainte de a transcrie, din amintirile profesorului George Oprescu, un scurt fragment referitor la Gilbert Murray, publicat cu ani în urmă.

«I-a urmat (profesorului H. Lorentz n.n.) ca președinte, elenistul faimos de la Oxford, Gilbert Murray, om tot așa de bun, de îngăduitor, de drept și de obiectiv ca și profesorul Lorentz, și cu tot atâta tact ca și acesta în conducerea dezbaterilor. Spre deosebire de profesorul Lorentz care nu făcea politică, profesorul Murray era un membru marcant al partidului liberal englez. Odată, era în vremea cînd în Germania se instalase Hitler, și se ardeau public anume cărți progresiste considerate ca primejdioase, în fața comisiei venise un expert, din Austria, mi se pare, și ea ocupată de Hitler. Eu nu mai eram atunci secretar al Comisiunii, dar înlocuiam pe Titulescu care fusese ales membru. Profesorul Murray se adresează atunci celui care se găsea în fața noastră și-i spuse textual: «În țara dumneavoastră se ard acum cărți ca primejdioase. Noi, în Anglia, considerăm aceste cărți ca opere fundamentale ale omenirii și le păstrăm cu religiozitate. Ele nu vor dispărea deci prin ardere. Țin să se știe aceasta»... Călătorind în Anglia, îl vizitam întodeauna la Oxford. Odată, era tot în vremea hitlerismului, și în perioada premergătoare războiului, casa lui era plină de refugiați din Cehoslovacia și din Austria, pe care-i găzduia. La masă, între cele 10—12 persoane străine, Lady Mary, soția profesorului — Lady prin naștere, nu prin căsătorie, de aceea numită Lady Mary și nu Lady Murray, — împărțea mîncarea. Cu figura ei cam severă, dar care ascundea o inimă de aur, ea căuta să dea fiecăruia dintre acești străini nenorociți, de diferite vîrste, iluzia că se găsește la el acasă. Și această imagine a unei cu adevărat bune samaritence mi-a rămas întipărită în memorie. Prin profesorul Murray și soția sa am cunoscut pe celebrul istoric englez Arnold Toynbee, care le fusese ginere».

Pe Toynbee, George Oprescu avea să-l mai întâlnească și la Royal Institute for International Affairs unde, din 1925, acesta era director de studii, însărcinare păstrată timp de 30 de ani. Discipol al lui Gilbert Murray, fostul student de la Oxford a fost, și a rămas în ciuda unor împrejurări de ordin familial, legat de casa ospitalieră a elenistului.

După ce, în urma războiului, Gilbert Murray și George Oprescu reluseră corespondența, sîntem îndemnați să credem că George Oprescu, poate neavînd adresa lui Toynbee, i-a scris bătrînului său prieten, cerîndu-i cartea. Era vorba de rezumatul primelor șase volume ale operei capitale a lui Toynbee — *A Study of History*, a căror publicare a început în 1934 — întocmit de D. C. Sommervell, și publicat în 1946. La 20 februarie 1948, profesorul Murray îi răspundea lui George Oprescu:

Dragul meu Oprescu,

M-am bucurat să primesc din nou vești de la dumneata. Rezumatul cărții lui Toynbee s-a epuizat cu puțin timp în urmă; totuși, am reușit să obțin un exemplar și să ți-l trimit. E destul de bine făcut dar, desigur, lectura lui nu este chiar atît de plăcută ca a cărții întregi. Sînt omise notele și anecdotele, precum și ilustrațiile care fac lucrarea, deși, foarte mare, să fie atît de antrenantă. Cartea are acum nouă volume, iar el speră să o termine în alte trei. Cu mulți ani în urmă mi-a spus

odată brusc «Civilizația are structura marilor tragedii». Iar după o conversație de câteva minute i-am spus: «Trebuie să ții o conferință publică Profesorului de greacă de la Oxford despre acest subiect»; și a ținut-o. Acea conferință i-a dat, într-o oarecare măsură, ideea conducătoare a cărții, iar istoricii s-au contrazis înflăcărat dacă civilizația a fost sau nu «o tragedie majoră», mulți, desigur, considerând-o doar o succesiune accidentală de evenimente.

Lumea se schimbă foarte repede chiar sub ochii noștri. Nu putem decât să sperăm că se va liniști odată și că se va împămînteni pacea și un progres rezonabil.

Ca dintotdeauna, al dumitale,

GILBERT MURRAY

Lector atent, George Oprescu, după citirea cărții, îi scrie lui Arnold Toynbee. Nu avem copia scrisorii însă asemuirea lucrării cu o compoziție a lui Bach — George Oprescu era un pasionat și bun cunoscător al muzicii — nu l-a lăsat indiferent pe Toynbee, care-i răspundea la 24 august 1948 :

Dragă D-le Dr. Oprescu,

Profesorul Murray mi-a arătat scrisoarea Dv. în legătură cu cartea mea, scrisoare care mi-a făcut o mare plăcere și mi-a dat curaj — mai ales comparația cu una din lucrările lui Bach, pentru că istoria, ca și muzica, este ceva viu și în mișcare, iar redarea sentimentelor acestei vieți este, pentru un istoric, una dintre probele care atestă dacă munca lui este bună.

După cum ați văzut, mă deosebesc de Spengler prin aceea că nu sînt determinist (admir geniu lui Spengler, dar deplîng dogmatismul lui). În situația actuală, sînt, în mare, un optimist — și asta privind lumea ca întreg, inclusiv țara Dv. și a mea, precum și puteri uriașe ca Rusia și America.

A trecut foarte mult timp de cînd ne întîlneam în Comitetul pentru Cooperație Intelectuală, cînd eu îl înlocuiam pe Profesorul Murray, și cînd Profesorul Bergson era președinte.

Două războaie într-o viață sînt mai mult decît mă puteam aștepta atunci. Mă tem că munca Dv., ca și a mea, va fi fost, din nenorocire, întreruptă. Eu însumi am fost angajat pentru război timp de șapte ani, dar acum m-am întors, și scriu ce a mai rămas de scris din carte, și sper să o termin cît mai sînt în viață.

Sînt bucuros că am reluat legăturile cu Dv. și vă sînt recunoscător pentru ceea ce ați scris.

Al Dumneavoastră sincer,

ARNOLD TOYNBEE

Cele câteva rînduri ale scrisorii, atît de densă, de altfel, impresionantă și prin grafia de eleganță și calm oriental, ne fac să înțelegem mai bine concepția celui pentru care nu națiunile strict determinate administrativ sînt pionii istoriei, ci civilizațiile, societățile umane, atît de puternic condiționate biologic și geografic în evoluția lor. Pe marea scenă care este lumea, Tonybee a căutat să afle firele întrepesute care, simultan sau succesiv, depășindu-se sau rămînînd altele în urmă, ne oferă, în funcție de relațiile de la om la om și de la om la natură, cea mai mare realizare a omenirii: civilizația.

Pentru a aduce câteva date în plus referitoare a geneza sintezei lui Toynbee scrisoarea profesorului Murray din 16 septembrie 1948 este utilă:

Dragul meu Opreșcu,

Mi-a părut atât de bine că mi-ai scris, și în special mi-a părut bine să aflu că ți-a plăcut cartea lui Toynbee. I-am transmis și lui scrisoarea dumată, care i-a făcut mare plăcere. Este interesant că el a lucrat atâția ani la cartea aceea, la ediția mare de 9 volume, înainte de a fi publicat și chiar de a fi scris altceva decât note. Cred că trebuie să-și fi făcut adnotări mai bine de 10 ani, iar noi, « în familie », vorbeam fără respect despre lucrarea lui ca despre « cartea lui de fleacuri ». Niciodată nu a putut să ne spună precis despre ce era vorba, deși, bineînțeles, știam în general că era vorba de istorie.

Rapoartele UNESCO sînt, cred eu, destul de bune. În C.I.C.I., o pornisem și noi cu destul de mari ambiții, vagi și imposibil de realizat, ca biblioteca universală, de pildă, sau acele planuri ale senatorului belgian; dar UNESCO, avînd fonduri cu mult mai mari la dispoziție, firesc că a făcut proiecte mult mai îndrăznețe decât noi și, probabil, și-a acordat mult mai mult timp pentru a-și realiza ambițiile. Dar, cred, că tot ce se referă la educație este acum într-o situație mai degrabă ciudată. Cel puțin în Anglia noi căutăm să răspîndim educația cît mai pe larg și cheltuim sume enorme, deși nu avem nici școlile și nici profesorii necesari, deși, există desigur, o tendință generală de axare pe util, neglijîndu-se disciplinele mai înalte. Dar, bănuiesc că după un mare război, ca după o boală grea, trebuie să existe o perioadă de convalescență.

În ultima vreme am avut un necaz: Lady Mary a căzut și și-a rupt piciorul, și se află în spital de vreo șase săptămîni. Totuși, progresează satisfăcător. În rest, locuim tot la Yatscombe și, deși viața este grea, o ducem aproape la fel ca înainte. M-ar bucura posibilitatea de a te vedea din nou. Pînă atunci, îmi amintesc cu plăcere de dumneata și îți urez toate cele bune.

Al dumată,
GILBERT MURRAY

În semn de rămas bun față de cei trei interlocutori ai noștri — Gilbert Murray, dispărut în 1957, și a cărui cenușă este îngropată la Westminster; George Opreșcu, în 1969, și a cărui cenușă este în zidul casei la adăpostul căreia și-a îndeplinit, cu devoțiune și mare utilitate opera; și Arnold Toynbee, dispărut și el în 1975 — și pentru a ne apropia încă mai mult de spiritul de largă generozitate umană care i-a legat atât în zile de încredere cît și în cele de restriște, încheem cu textul scrisorii lui George Opreșcu către Gilbert Murray, scrisă acestuia în penultimul an al vieții sale, atunci cînd venerabilul elenist era sărbătorit pentru cei 90 de ani purtați cu bunătate, înțelepciune și neabătută dragoste de oameni.

Dragă Professore Murray,

Astăzi dimineață am aflat că împlinești nouzeci de ani. Este vîrsta patriarhilor, iar pentru mine dumneata ai fost totdeauna un fel de patriarh, mereu înțelept și liniștit, încă de cînd te-am cunoscut. Îmi amintesc de Geneva și de iscusința cu care conduceai lucrările Comitetului nostru. Întotdeauna va fi o mare plăcere pentru mine să-mi amintesc că am colaborat atât de strîns cu dumneata la o problemă internațională de importanță. Dar, totuși, spiritul Ligii Națiunilor nu a împiedicat

nimic. A venit războiul, și mă tem că umanitatea se află acum într-o situație și mai rea decît pe vremea cînd noi încercam să stabilim o cooperare sinceră, cel puțin în domeniul vieții intelectuale. Am totuși încredere încă în ceea ce privește viitorul; dar, fiind eu însumi om bătrîn, nu sînt sigur că voi mai putea vedea vreo schimbare înainte de moarte.

Oricum, dragă profesore Murray, nu-ți poți imagina cît de fericit am fost cînd am aflat că împlinești nouăzeci de ani, îți doresc să te bucuri încă de mulți ani, ca să dai, așa cum ai făcut și pînă acum, exemplul unei personalități puternice și al unui om devotat fericirii celorlalți.

RADU IONESCU

cu traducerea textelor din engleză de AURORA TOCACIU

GHEORGHE BRĂȚIANU

N-am văzut niciodată o sfiiciune mai delicată și o modestie mai neprefăcută la un slujitor al catedrei decât la Gheorghe Brățianu, pe care am avut norocul de a-l număra printre marii mei profesori. Te duceai la curs să-l ascuți pe istoricul de notorietate românească și europeană deja bine împămîntenită, și descopereai un bărbat care, spre deosebire de colegii săi universitari, se suia fără aparentă plăcere pe podiumul catedrei și se codea să înceapă a vorbi. Un suris blajin, binevoitor, îi flutura pe buze ca o scuză neproferată față de cei din jur. Avea o timiditate de adolescent încurcat de prezența unui public cu care parcă nu s-ar fi obișnuit niciodată, deși profesorul se confrunța cu el de decenii. Și cînd pornea expunerea, o făcea cu o simplitate uimitoare. Fără glas muzical, fără dicție căutată, cu gestică cea mai naturală din lume, ba chiar uneori stingherită de linia cu care arăta pe hartă puncte dintre cele mai familiare activității lui curente, Gheorghe Brățianu intra în materie, adică în lumea lui adevărată. Fie că vorbea despre Marea Neagră (în anii celui curs l-am ascultat pentru înțila oară), fie că trata un capitol oarecare de istorie universală, începea ca și cum ar fi fost plin de îndoieli față de subiect, față de propriile sale cunoștințe, față de felul în care ar fi trebuit să le înfățișeze. Emitea ipoteze, și parcă ezita. Șovăia puțin și cînd oferea argumentele de susținere. Îl simțai gîndind, îl vedeai refăcînd drumul ideilor cu fiecare etapă, acolo, pe loc, într-o reverificare riguroasă care nu-l îngăduia o vorbă de prisos. Demersul intelectual avea încetineala reflexivă care-ți dă acea siguranță inconfundabilă a adevărului. Datele unei erudiții de specialist de primă mărime (erudiție pe care ar fi voit s-o ascundă) se acumula, se închegau într-o ordine firească, rațională, construită treptat de savantul care nu se mai putea disimula. Mîntea puternică a omului de știință, controlată permanent cu o severitate lăuntrică, uneori aproape inhibitorie și temperată doar din cînd în cînd printr-o glumă sau printr-o autoironie, edifica întreaga sa demonstrație din articulațiile în articulație, punînd-o convingătoare în fața ochilor noștri tineri, uimiți de atîta știință și de atîta rigoare metodologică, acoperite de o atît de elegantă și atît de neostentativă modestie.

Nici examenele cu Gheorghe Brățianu nu aveau nimic « profesoral » (erau mai aspri adesea asistenții săi), deoarece savantul cobora pînă la noi și încerca un dialog mai degrabă decît o chestionare. Cînd era mai ales vorba de filologi care studiau (obligator la vremea aceea) istoria universală, el arăta și o altă față a erudiției sale, în afara aceleia istorice propriu zise. Se întreținea cu noi pe subiecte din specialitățile noastre cu o ușurință care iarăși ne stîrnea mirarea. Îmi amintesc de întrebările unul examen de istorie medievală engleză la care, între bătăliile de la Hastings și Azincourt, s-a plimbat, în fapt, de la textele cîntecelor de geste continentale, la dramele istorice ale lui Shakespeare, într-un fel care vădea o cunoaștere a litera-

turii aceleia atât de dificilă, mult superioară științei comune a specialiștilor. Și toate le spunea atât de simplu și de afabil, încât distanța dintre profesor și tine dispărea, și la sfârșit te despărțai cu regret de el, ca de un prieten, și plecai din sală cu impresia că, pentru câteva momente, mintea ți se purtase mai ușor decît de obicei și prin zone pe care greu le-ai fi parcurs singur. Este, se pare, în ordinea lucrurilor, ca savantul autentic care depășește demarcațiile cunoașterii comune și al cărui dialog cu sine nu-și slăbește de fel exigența necruțătoare în căutarea căilor adevărului, să aibă atributele acelea ce se lasau cu greu descifrate în personalitatea lui Gheorghe Brătianu. Căci mergînd din afară înăuntru, «citindu-l» într-o vagă tentativă de reconstituire cit de cit cuprinzătoare, din vechi amintiri suprapuse unor lecturi noi, a omului și cărțurii așezate, afabilității extreme, delicateții, sfînelii, exprimate de comportament, îi urmau modestia și lealitatea generoasă, pe tărîmul moralității, apoi severitatea maximă față de sine și rigoarea absolută în domeniul intelectului — unde țelul suprem al adevărului științific îi făcea pe învățătorul mereu nemulțumit de sine să-și întindă neconținut, spre tot alte arii de cunoaștere, antenele cu care împlinea în cele din urmă treptele unei viziuni originale, moderne, integrate.

Firește, așa cum se întîmplă cu cei mai reprezentativi istorici ai popoarelor (și ne îngăduim, din capul locului, să-l socotim ca atare pe autorul recent retipăritei opere *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești*, ed. Eminescu, 1980, sub îngrijirea fără greș a lui Valeriu Răpeanu), Gheorghe Brătianu coboară dintr-o lume și dintr-o tradiție suficient de veche pentru a fi luată în seamă de alții, și de solidă pentru a putea da naștere la generalizări legate nu numai de istoriografie propriu zisă, ci și de cultură îndeobște. Discipol al geniului Nicolae Iorga, care l-a și lansat în 1916 cu prima lucrare despre *O oaste moldovenească acum trei veacuri*, publicată în *Revista istorică*, el pare patronat anume de părintele istoriografiei românești din veacul al XX-lea și dintotdeauna, ca într-un botez spiritual marcînd o continuitate și înstîtuind un erede.

Purtînd într-adevăr pecetea de urmaș, Gheorghe Brătianu se insera, cu marile principii ale operei sale, într-o descendență culturală cristalizată în idei-forță care au întreținut un climat unitar al gîndirii și o identitate a atitudinilor și a modurilor de abordare în problematica fundamentală a poporului român.

Și de sub învelișul operei istorice răsare, la o lectură atentă și avizată, fondul comun pe care se leagă istoriograful modern de înaintașii săi prin secole. Mai întin tematica celor două opere gemene, *Tradiția istorică*... acum retipărită, și *O enigmă și un miracol istoric : poporul român*, din 1937, dezvăluie în chip percutant interesul istoricului de care ne ocupăm pentru acea problemă-cheie atinsă într-un fel sau într-altul de cei mai adînci cărturari români vechi și noi, problema originilor.

Ținînd nu numai de o curiozitate naturală greu de satisfăcut din pricina dificultăților care despart pe cercetător de obîrșile scăldate în tainice penumbre, nu numai de necesitatea de a răspunde contestărilor pe care le-am suferit din partea neprietenilor noștri, ci și de nevoia ontică a începuturilor, și de o propensie spirituală specifică popoarelor vechi de a descoperi, ca în cosmogonii, punctul de unde începe desfășurarea creației, problema aceasta a originilor a exercitat asupra intelectualilor români o fascinație vizibilă în recurența revenirii ei în literatură, în filosofie și în istorie. De la cronici, originile au constituit pentru noi unul din acei *topoi* nelipsiți în orice încercare de a da explicații pentru o prezență de popor cu misiune coerentă și istorie investită cu sens. Și pe deasupra căutărilor întreprinse mai cu seamă de romantici (sub înfrîurire herderiană), în scopul descoperirii unor repere sigure pentru istorismul lor obsesiv, care-i transforma în fideli și adesea foarte utili adjuvanți pentru istoriografi (cu care

uneori se și confundau), Eminescu ni se pare a-și fi folosit cel mai potrivit intuițiile superioare spre recompunerea unei mitologii dacice, în felul în care a simțit nevoia de a plăsmui, o plan cosmic, o cosmogonie. Firește, nu este vorba de reconstituiri testimoniale propriu zise, ci de proiecții mitice pornind de la puținele date de istorie și arheologie aflate atunci în posesia cercetătorilor, și de la mai numeroase date împrumutate cu precădere tradiției întru totul familiare poetului gânditor aplicat istoriei naționale. Pe Eminescu, tradiția orală, ipostaza folclorică, l-a slujit enorm la reconstituirea totalității unei etnii separate de vitregii istorice, căci în tradiția aceea, geniul lui cu vocație unificatoare, de sinteză, găsea și lega laolaltă frânturile, segmentele unei ascunse direcționări, ale unei determinări (ca aceea care ascunde în ghindă imaginea stejarului viitor, cum spunea el odată într-o scrisoare către Dimitrie Brătianu) particularizatoare.

Totalitatea reconstrucției care ni se pare că începe la el cu gigantica teomahie din *Memento mori*, luptă între divinitățile panteonului dac și roman, însemna o viziune grandioasă a originilor poporului român, deci și a unității lui, atât de clară în mintea lui Eminescu, care s-a identificat cu întreg timpul istoriei și spațiul global al patriei. Originile, chezăsuind unitatea, asigură și continuitatea. Și nu ne-am referi, dincolo de alte date cuprinse în opera publicistică sau în cea de inspirație istorică propriu zisă, decât la unele fragmente poetice de factură folclorică, punând în valoare prin gândirea mito-poetică tocmai acele idei-forță mai sus pomenite lucrând în urzeala durabilă a amintirii populare. Textele în cauză brodează pe marginea personajului celui mai insistent reținut de tradiția populară din mitologia dacică, Dochia, care devine un adevărat geniu tutelă al poporului român, înfățișat alegoric în copilul legănat de ea și a cărui istorie o povestește (*Povestea Dochiei și ursitorile*). Și tot în mijlocul codrului ca *topos* magic, ca spațiu mitic, se află în altă poemă de aceeași factură, *Mușatin și codrul*, alt personaj pe care tradiția a țesut secole la rînd dimensiuni mitice și care se leagă, în viziunea eminesciană, cu cele durabile ale neamului, cu planul mitologiei dacice însăși. De altfel, din necesitatea profund resimțită a unor sinteze mitologice în spiritul culturii românești, Eminescu avea să noteze, în treacăt, pe un manuscris, prezența Dochiei undeva între divinitățile Himalayei, iar în poemul postum *Odin și poetul*, îl situa pe Decebal între zeitățile germanice Walhale.

Evident, poetul a văzut istoria și tradiția în felul său, dar de la o înălțime care i-a îngăduit să perceapă totalitatea și printr-un simț care l-a făcut să recepțeze acut fenomenul de istorie și cultură reprezentat de poporul român și subsumat de el acelor mari idei caracteristice purcese dintr-un anumit mod de înțelegere a originilor. Dincolo de aceeași nevoie de origini, de mit, de totalitate nutrită de romanticii înaintași, de Asachi și Bolliac, de Bolintineanu și Alecsandri, poetul gânditor dădea substanță și veracitate unei viziuni care se întregea și se întemeia prin tradiție.

O altă personalitate de primă mărime dintr-o generație mai târzie, cu altă formație decât Eminescu, dar cu preocupări și idealuri analoage datorită culmilor spirituale pe care amîndoi s-au aflat, a stat de asemenea cu îndrăjire în preajma originilor poporului român. Vasile Pârvan, istoric și arheolog, s-a cufundat cu o pasiune ardentă în preistoria și istoria veche a poporului său, căutînd să elucideze, prin cele mai noi și mai diversificate mijloace ale științei, îndelungatul și complicatul proces al etnogenezei. Adversar al negurilor poetice, partizan neclintit al orizontului interdisciplinar al cercetării întreprinse numai din perspectiva totalității, cu obligatoria cuprindere a vieții, context indispensabil al documentului, clasicistul încărcat de rigori învia peisajul formării noastre ca pe unul de confluente culturale importante, în care Roma și Dacia s-au înfruntat într-un

moment de foc care «a topit două popoare într-unul». Ca și Eminescu însă, Părvan a văzut străfulgerarea grandioasă a momentului aceluia de fuziune și, mai mult, proiectarea lui Decebal ca geniu tutelar al poporului nostru prin suprema sa jertfă. Și nici Părvan nu se oprește aci, căci în ochii săi, istoria era *historia militans*, aceea care continuă și împlinește, afirmând ființa spirituală a unei nații, cultul amintirii legându-se strâns, în concepția sa, de cultul biruinței mereu noi a urmașilor prin secole, iar continuitatea astfel afirmată din etapă în etapă istorică, era rodul firesc al unității poporului român, «tot indisolubil, ale cărui părți nu se pot înțelege deplin decât una prin alta...» Și în toată această cuprindere vastă a studierii unei deveniri, factorul tradiției n-a putut lipsi, istoricul și arheologul cu formație atât de riguros științifică neputându-se dispensa de materialele nescrise, de datele filologic-literare și folclorice.

Concluzia se impunea ca o necesitate imperioasă, față de specificitatea structurilor noastre sociale și spirituale. Oricum, opera lui Vasile Părvan, marele reconstituitor al Geticeii, alături de documentul cel mai strict cercetat cu metodologie cea mai riguroasă, complementului indispensabil al tradiției cu privire la originile cele mai îndepărtate.

Nu numai poetul și arheologul istoric au încercat reconstituiri impresionante ale obârșiiilor, adăugând tradiția ca temei vrednic de crezare celorlalte izvoare documentare, sondând viața care a palpitat neconținut în jurul nucleului mitic construit de popor în planul imaginării. Răspunsul lui Blaga la întrebarea ridicată din nou de sec. XX în disputa dintre savanți cu privire la validitatea sursei tradiționale alături de cea istorică propriu zisă, este sintetizat de Valeriu Răpeanu, cu exactitate, în introducerea sa. Ce am dori să adăugăm nu e decât urmarea acelor premise teoretice schițate, și anume faptul că întreaga viziune a spațiului mioritic introdusă în filosofia culturii românești se trage în chip necesar din obârșii care au marcat și definit, printr-o continuitate unificatoare, o matrice stilistică particulară, investită cu atributele pe care le știm. Blaga a construit în mod precumpănitor pe tradiția mitică, într-un fel analog cu acela în care Mircea Eliade construiește astăzi, firește, cu plusul de rigoare metodologică a istoricului culturii față de filosof, dar în același spirit derivat dintr-o descendență și apartenență comună amîndurora.

Mircea Eliade spune chiar răspicat, în mai multe locuri, dar mai ales într-o carte mai la îndemînă cititorului nostru, în *De la Zamolxis la Genghis-Han*, opinia sa despre valoarea tradițiilor folclorice pentru informația istorică, adevărată și inepuizabilă mină, dar insuficient exploatată deoarece metodologia ce trebuie să promoveze tradiția la rangul de document nu este încă pusă la punct. Din aceste cîteva exemple doar, se arată legătura organică dintre Gheorghe Brătianu și înaintașii săi pe tărîmul interesului pentru origini pe de o parte, pe acele al valorii acordate tradiției pe de alta, ca adaos al vieții la istorie.

Dar și în direcția modernă a interdisciplinarității, savantul a avut precursori notorii la vremea lor, între care putem cita pe Cantemir sau chiar pe Odobescu, de pildă, și în special pe B. P. Hașdeu, acel făuritor de proiecte gigantice în cercetarea istorică pe care o sluzea cu instrumentele perfect stăpînite de el, ale lingvisticii ori folclorului comparat, profesînd o concepție destul de apropiată de cea contemporană, a istoriei totale. De altfel, și implicarea lui Hașdeu în viața politică, pornită din aceleași resorturi și cu aceleași scopuri ca a lui Iorga ori Gheorghe Brătianu, ține de altă fațetă a caracteristicului adaos românesc al vieții la istorie văzută ca *historia militans*, înțeleasă cu sensuri de obligatorie eficiență etică a istoricului care a tras învățămintele trecutului (și mi se pare că analoaga

implicare a lui Eminescu în politică este complementară viziunii lui istorice integratoare, care este altceva decât istorismul romanticilor).

Iar nedespărțirea naționalului de universal în istorie a deprins-o mai tânărul savant de la inegalabilul său maestru, Nicolae Iorga, în a cărei vastă viziune asupra devenirii popoarelor unitatea nu numai că nu se putea despărți de totalitate, dar nici nu putea fi înțeleasă în afara ei. Și puternica rețea a dialecticii național-universal s-a făcut mai vizibilă în demersul comparativ în fapt, pe care mintea îndrăzneță și neconținut tălăzuitoare a lui Iorga îl opera cu dezinvoltura-î firească.

Dar și propensia aceasta comparativă le-a fost proprie multor cărturari români, fixînd încă o atitudine de cultură specifică, de deschidere spre dialog, de largă comprehensiune pentru ceea ce ne aseamănă ori ne deosebește față de ceilalți, vecini ori mai depărtați. Din aceste puține dar caracteristice direcții ale istoriei, înțelese ca parte constituantă a culturii românești, pe care le-am schițat, descinde Gheorghe Brătianu, autorul cărții recent retipărite care poartă, ca lucrare înalt reprezentativă, pecetea unei întregi spiritualități.

Sintetizînd o tradiție statornică a spiritului românesc, autorul o conjugă cu metodologia celui moment din dezvoltarea științei istorice mondiale, cînd Marc Bloch și Lucien Febvre, fundînd în 1929 publicația *Annales d'histoire économique et sociale*, începuseră (cum spune Philippe Wolff) să transforme istoria în general, istoria care-și cucerise, ca nouă disciplină, domeniul. Gheorghe Brătianu avea să se ralieze, din punct de vedere al metodei, noului curent care încerca să caute o viziune mai completă și mai exactă asupra trecutului sau chiar un principiu de explicație universală.

Și istoricul român a abordat problema esențială a originilor, dar nu cea a etnogenezei, ci aceea a întemeierii statelor românești, adică a obîrșiiilor politice. Era un subiect care, odată unitatea originară a poporului român realizată după dureroasele jertfe ale războiului de întregire, se cerea discutat la un nivel superior de informație și de metodă științifică. Pe de o parte a se pune capăt contestărilor vechimii noastre pe aceste pămînturi (contestări care, de altfel, datorită vicisitudinilor istoriei noastre, n-au încetat niciodată), pe de alta pentru a se înțelege, în noile perspective oferite de evoluția modernă a științelor istorice, o așezare particulară a unui popor în contextul mai general al lumii medievale din răsăritul și sud-estul Europei.

Stăpînind cu mină sigură peisajul acesta mai larg, în date și articulații, aplicîndu-î atît un mod analitic de studiu de arhivă (ca acela cuprins în *Actes des notaires génois de Péra et de Caffa de la fin du treizième siècle — 1927* — și în atîtea altele, consacrate istoriei economice și sociale a imperiului bizantin și a Mării Negre,) cît și unul sintetic în care documentul se întregește cu bogăția contextului trăit, cu elemente ale expresiei unui suflet colectiv supuse rigorilor unui criticism temperat de necesitățile de extensie ale unei metodologii moderne (precum în lucrarea din 1937, *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*), savantul a evoluat parcă lent și deliberat spre cuprinzătoarea viziune cristalizată în opera din 1945, *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești*.

Gheorghe Brătianu se afla atunci în anii deplinei puteri creatoare și meditația etic-politică asupra destinului românesc atît de chinuit îi fusese nutrită din plin cu spectacolul noilor sfîșieri ale trupului țării noastre săvîrșite în numele aceluiași contestări « științifice » care acopereau tendințe expansioniste ale unora și altora, la începutul anilor '40. El, care crescuse în atmosfera de așteptare dinaintea războiului de întregire, și, în entuziasmul ceasurilor de reunire a tuturor românilor, la încheierea bilanțurilor de sînge, își alesese cariera de istoric în

chip simbolic parcă, vedea acum, în vîlvătaile de coșmar care se abăteau asupra Europei și a țării noastre cu cel de-al doilea război mondial, cum amenințau să se prăbușe deodată dreptatea noastră milenar strigată și adevărul istoric care izbucise, prin atîtea jertfe, să iasă o clipă la lumină.

Tradiția istoriografiei românești luptătoare care-l modelase pe Gheorghe Brătianu tot atît cît și apartenența la o familie cu trei generații de participanți la trei momente de vîrf ale istoriei noastre, i-a dat puterea unui răspuns admirabil la ceea ce se petrecea. Cuprins în acea carte la care ne referim, apărută în 1945, răspunsul purta o specificitate îndubitabilă, a unei reacții tipice. Fără gesticulație, fără patetism ostentativ, savantul se rostea cumpănit și plin de urbanitate, cu tonul cu care Mircea, într-un chip arhetipal, era pus de Eminescu să spună ceea ce era esențial în ființa noastră, față de semeția contestatară a unor invadatori. Cu modestia sa personală acoperind polemica vitală de substrat, Gheorghe Brătianu refăcea direcțiile devenirii poporului român în linia politică, a formațiunilor statale, în cea mai obiectivă viziune modernă, folosind o metodologie europeană și mondială la zi și poate chiar vestind orientări mai tîrzii (căci învățatul pune în relief încă de pe atunci importanța studiului mentalităților care abia astăzi își află dezvoltarea deplină). El îmbrățișa o problematică stîrnitoare, așa cum am văzut, pentru orice intelectual român capabil să pătrundă înțelesul unui proces unitar de devenire, de afirmare a unei etnii în ciuda vitregiei împrejurărilor care au despărțit vreme îndelungată ramurile ei constitutive. Dar felul în care o făcea acum, în 1945, trebuia să fie acela al unei riposte peremptorii îmbrăcate în veșmîntul impecabil al demonstrației științifice, universal convingătoare. De aceea *Introducerea* fixa concepția istoricului modern întemeiată pe repere metodologice incontestabile, aparținînd celor mai recente și complexe tendințe în cercetarea istorică. Brătianu își mărturisea adeziunea totală la momentul final, al sintezei, din ritmul hegelian pe care el îl descoperea în evoluția modului de considerare a materialului istoric al tradiției (și anume 1, teza = încrederea totală; 2, anti-teza = negarea violentă; 3, sinteza = revalorizarea științifică într-un context de exigentă amploare).

Și în acest spirit caracteristic, sub specia respectului pentru tradiție și a viziunilor integratoare, mai vechi la noi chiar decît romantismul, însă cu adaosul sprijinului pe documentele noi ale arheologiei, filologiei și altor științe ajutătoare, și în special cu un adaos de interpretare a acestor documente, de natură analogică, precumpănitor comparativă, Gheorghe Brătianu și-a construit lucrarea.

Claritatea desenului expozitiv, prudența extremă a mișcării printre date, cîntărirea ipotezelor, răspunsurile moderate, judecățile pline de pondere caracterizează atitudinea savantului și se răsfrîng în scrisul său, dîndu-i o așezare, un echilibru de ținută clasică. În acest spirit, constant dominat de conștiința unor răspunderi profund angajante, tema tradiției istorice se desfășoară. Și cercetătorul pornește de la elucidarea indispensabilă a primei trepte de tradiție istorică generate de poporul român, privitoare la prima organizație statală legată de ramura sudică a noastră și de numele Asăneștilor. Faptele se limpezesc și se articulează logic într-o construcție coerentă și convingătoare despre vlahi ca întemeietori ai vestitului și mult disputatului imperiu româno-bulgar.

Urmează, în chip firesc, într-o cronologie a succesiunii expresive, studiarea tradiției despre descălecatul Țării Românești. Aci istoricul discută din nou raportul dintre tradiție și critică, de data aceasta referindu-se la foarte răspîndita « legendă » a lui Negru Vodă descălecătorul, respinsă cu violență de hipercriticismul lui Dimitrie Onciul din pricină că relatarea scrisă se găsește abia în sec. XVII într-o cronică. Cu sinceritatea deplină a omului de știință veritabil, Brătianu mărturisește a se fi

numărat și el în tinerețe printre contestatorii acestei tradiții. Acum însă o accepta ca ipoteză și o explica, într-un demers foarte diversificat ce mergea de la comparația cu împrejurările întemeierii confederației statelor helvetiche și legenda lui Wilhelm Tell, pînă la analogia cu modul în care se procedează la reconstituirea arhitectonică. Savantul își selecta cu acribie extremă datele relevante și le înlănuia într-o ordine logică impecabilă, așa încît argumentele noii analize întreprinse în lumina unui context documentar mult lărgit nu numai prin acte, ci și prin viață, mentalitate, atmosferă, să aibă o putere maximă de persuasiune, puterea străbătătoare a adevărului. În cele din urmă, argumentul lingvistic întărea posibilitatea descălecatului dinspre Ardeal, deoarece mișcarea aceasta coboritoare intra într-o ordine a firescului, dublînd direcțiile dezvoltării limbii, coboritoare ea însăși din leagănul transilvan al poporului nostru.

Cît despre capitolul consacrat descălecatului Moldovei, și acela introduce un punct de vedere mai nou, căci aci Brătianu reproșează istoricilor care nu acceptaseră nici ca ipoteză descălecatul Munteniei, prea ușoara preluare, *tale-qualle*, a tradiției moldovenești. Operînd și aci cu *distinguo*-uri fin disociative, raportînd neconținut la situații similare, folosind elemente de istorie politică și socială, de istorie a artei și literaturii, de heraldică și cîte altele, comparîndu-le în special în aria care-i era atît de familiară a răsăritului și sud-estului european, dar și mai departe, în centrul și apusul continentului, istoricul le interpretează ca întotdeauna cu atenție trează la adevăr. Ceea ce descoperă este o profundă analogie între cele două întemeieri pe care le vede, cu propriile sale cuvinte, « într-o dezvoltare paralelă, care purcede în mod logic din condiții asemănătoare și prin aceleași etape ale evoluției politice. . . »

Și aci, ca și în rîndurile închinete Țării Românești, Brătianu făcea elogiul tradiției istorice care restituia Ardealului rolul său firesc de leagăn al statului, al limbii și poporului român. El spunea: « . . . tradiția istorică și cercetarea graiului nu fac decît să întregască ceea ce natura însăși a înscris în relieful de stîncă al podișului carpatic, a cărui coroană de munți străjuiește peste veacuri dezvoltarea acestui neam și împlinirea destinelor sale pe pămîntul vechii Dacii ». Iar cele ce urmează în capitolul *Tradiția istorică despre voevodatele românești din Ardeal*, nu fac decît să întărească valoarea tradiției istorice cu privire la voevodate și mai cu seamă să aducă argumente noi, edificatoare, în favoarea aceleia a descălecatului Țării Românești și Moldovei. Căci același tip de demers paralel, condus cu aceeași rigoare, descoperă prin comparație cu alte izvoare și situații, straturile de adevăr stabil de sub aluviunile imaginare, adică atestă existența unor vechi organizări politice românești în Ardeal, identice în esență și în origine cu cele ce se vor întemeia peste munți, în Țara Românească și Moldova.

Și reluînd în capitolul de concluzii gîndul rodnic de la care a pornit, și anume acela al revizuirii valorii tradițiilor istorice, Gh. Brătianu recunoștea dreptatea mult contestatei teorii a lui A. D. Xenopol în legătură cu întemeierea țărilor române. Situînd-o într-o lumină nouă și investigînd-o cu mijloace superioare de cercetare, istoricul mai tînăr dădea temeiuri înnoite acestei surse istorice de importanță capitală în viziunea sa asupra genezelor și continuității poporului român, fiindcă pătrunsesse relația logică, de continuitate între tradiția istorică despre originile neamului nostru și cea privitoare la întemeierea statelor românești și în care Ardealul alcătuiește cetățuia leagăn.

Ultimele rînduri, de încheiere, răsună ca un testament spiritual adresat urmașilor din orice timp de pe pămîntul nostru: « Mai este poate, în această întoarcere cu temeiuri mai puternice la vechea tradiție istorică despre începuturile statelor românești, mai mult decît o întîmplătoare potrivire în dezvoltarea disciplinei noastre. În aceste vremuri de adînci prefaceri și de neîncetate răsturnări, statornicirea unui

element tradițional e un punct de reazem pentru minte ca și pentru suflet. E o atingere cu temeiurile mai adânci ale firii și ale existenței naționale, din care pot izvorî acum, ca și altădată, nădejdi și puteri nebănuite. »

Sînt vorbe pe care le-ar fi putut rosti ori scrie la fel de bine Miron Costin, Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, Nicolae Iorga sau Vasile Pârvan, căci au în ele simburile adevărului nostru etern.

Nu sîntem istorici, dar am încercat să citim în cartea aceasta vie despre începuturile statale ale românilor, felul în care un cărturar de seamă ca Gheorghe Brătianu se supune în fapt legilor interne și idellor forță ale unei culturi, devenind asemenea istoriografilor noștri celor mai proeminenți, purtătorul ei de mesaj în orizonturile înalte ale operei.

Și în acest sens ni se pare că descoperim meritul capital al demersului editorial și interpretativ întreprins de Valeriu Râpeanu cu publicarea uneia din operele principale ale istoricului și omului de cultură Gheorghe Brătianu. Criticul și istoricul literar care semnează și studiul introductiv, și notele bogate însoțind textul, și-a făcut în ultimii ani o datorie de onoare dînd în ediții noi, complete, critice, moderne, lucrările fundamentale ale istoricilor români celor mai reprezentativi din secolul XX, în măsura în care ele depășeau sfera strictă a istoriografiei, interferîndu-se cu istoria și filosofia culturii românești, în măsura în care exprimau un răspuns important, adevărat, în spiritul tradiției și al specificității naționale, la nevoile prezentului. Astfel, după *O viață de om și O luptă literară* de Nicolae Iorga, *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești* a lui Gheorghe Brătianu a fost redată acum circuitului firesc al culturii noastre de azi într-o formă care satisface întru totul exigențele reconsiderării critice. Valeriu Râpeanu stăpînește cu acuratețe instrumentele dificilei operații a republicării, la un nivel înalt, a unor texte mai vechi, pentru uzul publicului nou.

Domnia-sa și-a făcut ucenicia în istoria literaturii române și e în deosebi familiarizat cu secolul XX. Dar în ultimii ani, teritoriul pe care-l cuprinde spre a explica locul exact ocupat de autorii operelor editate, s-a lărgit considerabil. În sfera interesului său intră și istoria social politică, uimitor de bine cunoscută pentru un om din generația sa, și istoria ideilor și mentalităților întregind o viziune de istoria culturii. O evoluție a direcțiilor de gîndire ce caracterizează peisagiul nostru românesc se schițează din comentariul la faptele și ideile cuprinse în operă și la cele care au generat opera.

Valeriu Râpeanu, în note, extinde aria operei printr-un subtext de interes major pentru specialist, ca și pentru cititorul obișnuit. Iar în studiul introductiv la *Tradiția istorică*, reconstruiește întreaga epocă ante- și interbelică pentru a explica apariția istoricului de care se ocupă și a revalorificat critic concepția politică și istorică a acestuia într-o perspectivă în același timp analitică disociativă și integratoare. Și din premisele stabilite cu mină sigură se degajă, urmărite într-un demers comparativ bine condus, datele constitutive ale teoriei lui Gheorghe Brătianu despre descălecat, integrate de comentatorul avizat, în descendența unui mod de gîndire, a unei filosofii a culturii românești.

Valeriu Râpeanu a săvîrșit astfel, cu editarea lucrării, un act binevenit, de mult așteptat de cultură, iar cu interpretarea sa, o reasezare a unui mare cărturar al trecutului apropiat, pe locul care i se cuvine.

„Ont ils existé ?
Bulles de langage ?
D'eux, il n'est resté
Que ce pur otage...



Benjamin Fondane : « Le mal des fantômes » fotografie de MAN RAY

BENJAMIN FONDANE

RIMBAUD

LE VOYOU



LES ÉDITIONS
DENOËL ET STEELE
PARIS

BENJAMIN FONDANE



Le mal des fantômes

PLASMA



Portrait de Benjamin Fondane par Victor Brauner
huile sur toile. 1930, collection Michonzei

Benjamin Fondane, portret de VICTOR BRAUNER, 1930

O BIRUINȚĂ PARADOXALĂ

Am în față o nouă carte a lui Benjamin Fondane, apărută la Paris către sfârșitul anului trecut. E a patra din seria « operelor » poetului, publicate de editura *Plasma*, sub îngrijirea lui Michel Carassou și Catherine Thieck, în condiții grafice splendide. Până acum au văzut lumina tiparului, tot în anul trecut, *La Conscience malheureuse*. Rimbaud le voyou și *Faux traité d'esthétique*.

De astă dată, avem adunate laolaltă, pentru întâia oară, întreaga producție lirică a lui Fondane în limba franceză, plachetele *Ulysse* (1933), *Titanic* (1937), *L'Exode*. *Super Flumina Babylonis* (1965), versurile rămase prin reviste și în manuscris, *Au temps du poème* et *Poèmes épars*, precum și volumul inedit care dă titlul culegerii: *Le mal des fantômes*.

Întoarcerea aceasta subită a compatriotului nostru în atenția publicului literar parizian e într-adevăr spectaculoasă. Retipărirea eseurilor putea să mai lase încă loc dubiului; un volum masiv de poezii (320 pagini) exclude orice îndoială; Fondane cîștigă rămășagul pe care i-l propusese într-o scrisoare lui Georges Ribemont-Dessaignes — și, uimitor, la data precisă cînd fixase termenul de verificare, întrebîndu-se dacă există o justiție a timpului sau tot ceea ce spera de la aceasta era o mare eroare: « O să vedem în 1980... ori n-o să vedem deloc ».

Republicarea eseurilor fusese o inițiativă riscată, dar și cu multe șanse de reușită. Lansarea pe piață a întregii opere lirice în limba franceză constituie un act extrem de temerar azi, cînd poezia nu se vinde. Și iată că numărul 337 din 1—15 Decembrie al binecunoscutei reviste *La Quinzaine Littéraire*, trece pe lista aparițiilor celor mai interesante recomandate cititorilor, *Le mal des fantômes*, pe locul patru.

Revenirea lui Fondane în actualitate este însoțită de multe coincidențe tulburătoare, începînd cu însuși titlul volumului care, din capul locului, deschide larg porțile tărîmului *ambiguității*, așa cum subliniază David Gascoygne *. Căci ce trebuie oare să înțelegem aici prin « mal »? Un « rău » de care suferă fantomele? Sau boala care face pe cineva să descopere mereu prezența lor în jurul său?

Coincidențele stranii, pomenite de mine anterior, răsar în ambele cazuri.

Un rău grav de care suferă fantomele este însuși faptul că trebuie să revină printre cei vii, dar nu ca făpturi propriu zise, ci ca umbre părelnice, fugare. Pe urmă, reîntîlnirea aceasta nu se produce niciodată sub semne faste: dimpotrivă, amintește un eveniment sinistru petrecut cîndva și seamănă groază.

* Acesta prefațează ediția împreună cu Patrice Repousseau.

E astfel aproape cu neputință să înregistrăm audiența cîștigată azi de Fondane, fără ca ea să nu ne trezească imaginea revenirii unei fantome. Poetul cucerește o faimă postumă, după ce, lungă vreme, încercările lui de a vorbi lumii întregi printr-o limbă de circulație mondială păreau să fi cunoscut cel mai trist eşec. Că așa arătau lucrurile ne-o spune foarte răspicat simpla alăturare a câtorva texte.

Pînă a părăsi țara, Fundoianu își reprezenta plecarea ca pe o nevoie ireprezibilă de a căuta liricii sale, grandioase orizonturi continentale:

«... Aș vrea alte cuvinte, alte fecundități, / alți oameni și alți idoli ! sufletul meu de pîslă / din pietre să-și cioplească ar vrea divinități, / să-mpingă și să taie mișcarea, ca o vislă. // [...]

Poate mă cheamă-oceane ca plane de-ntunerici, / poate-n fîcatul lumii izvoarele sînt reci / și sînt piei de femeie uitate în americi / în miini cu jurăminte, cu ramuri pentru veci ... »

Autorul « Paradei » se vedea irumpînd în conștiința universală, silind-o să ia act de o apariție fatidică, vestind catastrofe mondiale: « Cădeți imperii ! iată că s-au ivit nebunii / să stringă în poeme crîmpeiele de hău ... » (ibid). Relatînd vizita lui Fundoianu, venit să-și ia rămas bun, Lovinescu subliniază malițios formidabila părere pe care o avea acesta despre sine: Unui compatriot, întîlnit pe stradă la Paris, după foarte puțină vreme, i-ar fi declarat: « În București începuse să mi se urască cu sentimentul propriei mele superiorități » (Memorii II). La antipodul unei astfel de autoîncredere triumfale, o copleșitoare descurajare ne întîmplină peste tot în versurile franceze. Nu odată, Fundoianu încearcă sentimentul zădărnicii lungilor lui pribegii:

« Sisyphé, vieux Sisyphé que tu es donc usé. » / [...]

« J'errais aveugle dans le pas-perdu des gares / je demandais aux trains le but de mon voyage / pourquoi voulais-je aller si loin, quitter mon lit, / nourrir ma fièvre de banquises ? » // (...) « Seul ! J'étais seul au monde avec moi même / feuille morte pareille a une feuille morte. » // (...) « Pourquoi me suis-je déplacé ? » [...] « Je ferme le vieux livre et je dis: À quoi bon ? / Pourquoi tant d'eau multiplié par tant d'eau / tant de terre ? » [...] « J'étais né à Jassy, que cherchais-je à Oran ? » [...] « Pourquoi suis-je parti quand même / qu'avais-je à espérer des routes, / c'est si calme une digue / si reposant un seuil ... »

Oboseală, dezolare, sașietate de atîta vagabondaj, trăit ca un blestem:

« De cette vie, de ces mers l'écume / est tout ce qui demeure entre les doigts ; / et dans le clair regard, un peu de brume ... / [...] Vaincu d'hier, vomis par la marée ... / — Qui veut de nous pour une nuit ? La nuit / est une barque aux terres amarrées. // [...] Le monde meurt. En route vieux fantôme ! / Qui veut resusciter d'entre les morts ? / Ivresse ? — Faut-il qu'elle sanglote / toujours — encore-l'ancre dans les ports »

Cîntărețul « Priveliștilor » devine în versurile lui franceze un poet al mizeriei metropolitane internaționale. Rareori a fost evocată cu atîta intimă experiență o lume a existenței provizorii: punți de clasa a treia pe marile pacheboturi încărcate cu emigranți, convoaie lungi umane trecînd prin nesfîrșite controale vamale, sub ochii diferitelor poliții, camere sordide în hoteluri ieftine portuare, cartiere muncitorești insalubre, circiumi, aziluri, bordele, spitale, Fundoianu renunță la orice insistență descriptivă; schițele lui fumurii fantomatice, mizează doar pe sugestia cite unui amănunt definitiv; totul e prea bine cunoscut ca să mai fie nevoie de vreo stăruință, ajunge doar menționarea mărcii categoriale. De pildă: « Trains vaseux des banlieues », « affiches tristes », « murs où l'on pisse », « boucher des métros avalant les passants sans défense », « plaintes des marchands d'habits,

des rempailleurs de chaises, des pianos mécaniques et des musiques perforées », « ronflement régulier des tuyaux de vidange », « nuit pleine de chansons d'ivrognes », « bouilloires fumantes », « lavabos aigris par les vomissements »; « je pense — scribe Fondane — aux misères de toutes ces existences / massés dans cette cale avec un seul hublot / ouvert sur l'univers fictif — / figures rongées de sommeil et qui ont peur de vivre, / voyageurs, voyageurs assis sur une chaise... »

Simbolurile liricii acesteia sînt tot atît de dezolante: naufragiul (*Titanic*), exodul (*Super Flumina Babylonis*); dacă inițial s-a identificat cu Ulysse, care totuși s-a întors în Ithaca, poetul sfîrșește prin a-și semna versurile Isaac Lacquedem (numele Jidovului rătăcitor condamnat să nu stea locului niciodată).

Misiunea fantomelor de a readuce în memorie un fapt atroce — așadar « răul » produs de ele — îl simțim mai neliniștitor și altfel: Vocea care se lamentează în aceste versuri aparține unui om ars în cuptoarele naziste de la Birkenau. Dar nu numai sub raport biografic, un dar atavic al profeției înzestrează lirica franceză a lui Fundoianu cu o putere premonitoare terifiantă.

Amplul oratoriu, *L'Exode. Super Flumina Babylonis*, poetul l-a scris, în cea mai mare parte, prin 1934. Reluîndu-l spre sfîrșitul războiului, cînd trăia ascuns, s-a speriat singur cît de exact prevăzuse viitorul. S-a mulțumit, prin urmare, să adauge poemului doar o « Prefață în proză » și un « Intermediu »; restul era spus.

Le *Mal des Fantômes* a fost scris între 1942 și 1943; dimensiunea vizionară e și aici cutremurătoare, la fel ca în versurile care alcătuiesc ultima parte a volumului (*Au Temps du Poème et Poèmes épars*).

Toate aceste pagini nu le putem citi azi fără înfiorare, constatînd cît de fidel anunță ele un destin tragic care se va împlini întocmai. Simplă presimțire? Pregața fantastică a viziunilor desminte o atare ipoteză liniștitoare. Fondane își descrie nu numai moartea apropiată, dar și forma ei sinistră, umilitoare, supliciu crîncen, anonim, la care va fi osîndit fără scăpare, laolaltă cu un neam întreg:

« *Chœur* ».

Et quelle chanson chanterais-je sur une terre étrangère ? / Et chanterais-je ici la chanson de Sion / parmi des hommes étrangers ? // Car nous sommes étrangers les uns parmi les autres / notre langue n'est pas pareille / quand même il n'y aurait qu'une seule langue au monde, / qu'un seul mot dans le monde. / — Je parle: qui est là pour m'entendre ? / Je pleure: qui a pitié ? / Bête qu'on mène à l'abattoir / ne fais pas l'incomprise ! » [. . .]

... « Le jour de Colère est venu et chaque pierre est une bouche, / quelle main lézarde les murs, tire la langue des eaux, / et quelle nuit soudaine fait sangloter les femmes / aux lueurs de souffre et de feu ? »

« Pas même seul. Des tas de seuls » — strigase cîndva în Ulysse, își amintește Fondane. Și descoperă (sumbră revelație !) că rimase ultimul cuvînt al versului cu « linceul » (lințoliu). Coincidența vaticinară îi dictează unul din cele mai mișcătoare poeme care compun ciclul *Le Mal des Fantômes*:

... « Des tas ! » Cœur envieux, il roule en toi / l'heureux noyé sauvage sur le fleuve / dont tu n'as su — ni pu — trouver l'emploi. // « Des tas ! » Je les ai vus. J'étais du nombre ! / Que d'ombres ! J'en étais. Nous attendions — / nous attendons encore la fin du monde. // « Des tas de seuls ! » Chacun sur son ballot / assis, colis perdu, une monade — / et cependant figure d'un ballet / mystérieux, mobile, monotone / d'Iphigénies en marche vers l'autel . . . / Mais tout-à-coup le Choeur: « Quel Dieu / Ordonne que nous ayons tout seuls, sans être seuls, / à traverser ces mers et cette vie / sans autre rime riche que « linceuls » ? //

Și alte versuri din același ciclu anunță cu o clarviziune înspăimântătoare holocaustul:

« — Prier ? mais où ? Le Temple est écroulé ! / La voix titube aux pierres, dans le vide . . . / — Prier ? mais QUI ? Les pierres ont roulé . . . // Pourtant ILS nous ont dit : « Prenez les harpes ! / (c'était au bord des fleuves) Jouez donc, / esclaves ! . . . // sau :

. . . Qui . . . mais nous, / ça nous connaît l'Histoire ! Femmes enceintes, / vieillards ; malades ; gosses scrofuleux. // Sans rêve, sans espoir — Dociles briques, / vies matériaux placés dans le milieu / de cette histoire qui se fait . . . Cynique ! / — inique Histoire ! Eux — les conquérants ! / Et nous — les égorés ! . . . »

și, în sfârșit :

. . . Terres de l'au-delà ! Nuits féeriques . . . / quoi ! Echoués aux visions sans voir, / vies papillons pour lampes électriques ? // — On nous ramassera sur les trottoirs. »

Prefața, adăugată Exodului, aduce în plus doar câteva mărunte detalii realiste la ceea ce nenumărate versuri ale lui Fondane proorociseră cu zece ani înainte. Pornind să le spună oamenilor că vocea pe care urmează să o asculte aparține unei ființe asemenea lor, revine asupra afirmației într-o răscuire crispată a memoriei și scrie :

. . . « Et pourtant, non ! / Je n'étais pas un homme comme vous. / Vous n'êtes pas nés sur les routes, / personne n'a jeté à l'égout vos petits — / comme des chats encore sans yeux, / vous n'avez pas erré de cité en cité / traqués par les polices, / vous n'avez pas connu les désastres à l'aube, / les wagons de bestiaux / et le sanglot amer de l'humiliation, / accusés d'un délit que vous n'avez pas fait, / d'un meurtre dont il manque encore le cadavre, / changeant de nom et de visage / pour ne pas emporter un nom qu'on a hué, / un visage qui avait servi à tout le monde / de crachoir . . . »

De « răul fantomelor » este bîntuit Fondane însuși. Cuvîntul revine cu o frecvență alarmantă în versurile lui, denumeste o particularitate definitorie a universului său poetic, constituit din reminiscențe pîlpitoare, incerte, gata să se risipească îndată, luînd drumul neantului. Atingem astfel însuși nervul liricii spre care a evoluat Fundoianu. Ea este rodul unei existențe desfășurate sub semnul obsedat al nimicniciei. Fondane ridică la o semnificație general umană o experiență etnică și personală, proiectînd o dramă istorică floroasă în plan metafizic. Conform convingerilor sale filosofice (*La Conscience Tragique*), moartea reprezintă un scandal existențial, un *absurdum* pe care numai o jalnică lășitate îl poate pune în paranteză. Viața îi apare, în consecință, poetului ca o eroziune neîntreruptă a existențului. Totul se destramă, devine amintire, mereu mai ștearsă, o defilare de fantome.

Fondane face să fie auzită nota cea mai personală a liricii sale franceze în scurtele cantilene elegiace, cu un astfel de, motiv tragic, obsedant. Versul se strînge în el însuși, contractat parcă de o rară crispăre lăuntrică. Față de clamoarea despletită din *Ulysse* și *Titanic*, în ciclurile ulterioare răsăr tot mai des formele prozodice fixe, rimele savante, interioare și asonantice, refrenele, preocuparea de muzică. E un fel de plîns reținut și melodios, cu ecou prelungit, chiar atunci cînd a încetat să se audă. Sonurile incantatorii rimbaldiene din versurile ultime « *Chanson de la plus haute tour* », « *L'éternité* », « *Age d'or* » etc.) ne revin în ureche, convocate de o dragoste veche și niciodată trădată :

« Ont-ils existé ? / Bulles de langage ? / D'eux, il n'est resté / que ce pur otage . . . // . . . de l'âme trop pleine / le vers sonne creux / Paris et Hélène / Tristan et Yseut //

(Tristan et Yseut)

sau :

« On entendait venir la diligence / d'on ne sait où. / Et tout après, rentrait dans le silence / Comme en un trou. / Chacun se demandait dans le silence / de son néant : / « Et si vraiment, c'était la diligence / du Dieu vivant ? »

(La-Bas)

Cîteodată, frînturi de imagini ori chiar sintagme din Rimbaud intră în hora fantomelor care populează lirica franceză a lui Fundoianu: « La Beauté meurt d'épuisement / sur les genoux des spectateurs (Un soir j'ai assis la Beauté sur mes genoux — Et je l'ai trouvé amère — Et je l'ai injuriée. Une saison en Enfer) . . . assez crié assez sangloté assez rangé assez louvoyé assez fui (Assez vu . . . Assez eu . . . Assez connu. Départ. Illuminations).

Solitudinea, însă, exprimă poate cel mai bine răul fantomelor, așa cum l-a resimțit poetul. A descoperi în jurul tău doar prezențe mute, care te privesc mustător, fără să-ți adreseze vreun cuvînt, a rămîne mereu cu tine însuși, într-o iluzorie mulțime, e suprema osîndă a lui Fondane. Aceasta îl apasă mai greu ca orice.

Lirica lui franceză se hrănește, în ultimă instanță, din tensiunea dureroasă, torturantă, între o dorință de dăruire tumultuoasă și neputința realizării ei. Fondane e o natură generoasă, expansivă, convinsă pe cale reflexivă de ideea incomunicabilității umane. Neconținut, un val de compasiune fraternală îl poartă imperios pe poet către semenii săi, ca altul să-l tragă înapoi. Lumea refuză permanent să capete pentru el consistență; fantomatică, ea îi fuge mereu printre degete. Mișcarea aceasta în doi timpi, terminată de fiecare dată printr-un repetateșec, rezumă toate motivele liricii lui Fondane, scrisă după expatriere: oboseala globetrotterilor, în căutarea de pămînt ferm, nealunecător sub pașii lor, cum trebuie să o constate neconținut, îmboldul generos la identificarea cu o imensă umanitate suferindă și, concomitent, sentimentul izolării izvorîte din conștiința naturii sufletului poetic, funciar diferit, aventura existenței și caracterul ei iremediabil unic (toți murim, dar fiecare singur).

Paradoxal, devenind poetul disperării de a nu putea ieși dintr-o fatală solitudine, Fondane învinge postum « răul fantomelor », cîștigîndu-și audiența europeană.

Actul de căsătorie al lui B. Fundoianu.
Martori: Chestov și Brîncuși



VILLE DE PARIS



ETAT CIVIL

Lieu de l'acte de mariage

Reg. 1^{er}

Année

LISTE DES TÉMOINS DU MARIAGE
M. *Henri Doreau* et de *Mlle Eisser*
 Père
Mère

 Père
Mère

TÉMOINS

Nom *Henri Doreau*Nom *Raoul*Prénoms *et*Prénoms *Constantin*Profession *Professeur*Profession *Comptable*

Désignation

Désignation

Domicile *19 Rue de la République*
*Paris 10^e*Domicile *11 Rue de la République*
Paris 10^e

Cette feuille doit être remplie par les témoins qui ont assisté au mariage, et qui ont signé les noms des témoins dans la rédaction de l'acte.

Nota. — Les témoins doivent être âgés de 21 ans au moins, jouir de leurs droits civils et politiques, et être domiciliés en France.

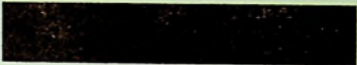
Le mari et la femme peuvent être témoins ensemble, le père et la mère de l'un des futurs époux peuvent être témoins du mariage, si, en raison de l'âge, de leur état, de leur sexe, ils sont capables de donner leur consentement.

On doit présenter la Mairie au jour du mariage, la déclaration de mariage, en rapportant cette feuille. Les témoins doivent être présents au mariage, et signer l'acte de mariage.

Les parties et les témoins doivent se présenter au mariage, et signer l'acte de mariage, et le présenter à la Mairie.

Partie de se présenter à la Mairie, et signer l'acte de mariage, et le présenter à la Mairie.

1900, Paris — Les Éditions de la Mairie
100, rue de la République, Paris 10^e



ÎN JURUL LUI BRÂNCUȘI



BARBU BREZIANU

BRÂNCUȘI, VORONCA ȘI AVANGARDA ROMÂNĂ

De-alungul vieții sale, numai o singură oară. Constantin Brâncuși — părăsindu-și deprinderile de flece zi — s-a aplecat asupra unei cărți în versuri, încercînd să descifreze și să cuprindă din tainele unor poezii, pătrunzîndu-le sensul pentru a le reinterpretă apoi, transpunîndu-le în desene de o puritate și prospețime nu lipsită de humorul și ingenuitatea ce îl caracterizează pe acest « Ion Creangă al sculpturii. »

Submersiunea poetică a fost reușită, tocmai fiindcă Brâncuși a înțeles perfect tîlcul poemelor, de vreme ce era vorba de ceea ce întotdeauna el a iubit: *plante și animale* — titlul însuși al plachetei lui Ilarie Voronca.¹

Înzestrat cu o certă intuiție și în materie de artă plastică, Ilarie Voronca a avut darul să înduplece și să determine chiar și pe unii dintre cei mai greu accesibili artiști plastici ai epocii să-l împodobească volumele; astfel, privind biblio-

¹ Ilarie Voronca, *Plante și animale*. — Terasă, cu trei desene de Constantin Brâncuși, Colecția « Integral », Impr. « Union », Paris, 1929. Poetul descoperise în rue Méchain nr. 13, tiparnița « Union » și un « Mecena-tipograf » la care el și alți suprarealiști vor tipări în limba română, în condiții nemaiîntîlnite, cîteva cărți ce vor alcătui colecția « Integral », sub egida revistei purtînd același nume (Cf. Șașa Pană, *născut în '02*, ed. « Minerva », București, 1973, (p. 236, 248, 252). Desenele lui Brâncuși au fost batjocorite în 1929. 1933 în *Viața literară*, *Porunca Vremii* și *Curentul*, ar în 1980 în *Săptămîna culturală a Capitalei*.

grafia poetului, aflăm ca ilustratori pe Robert și Sonia Delaunay (1927), pe Marc Chagall (1928), iar de la noi pe Milița Pătrașcu, Mac Constantinescu, Victor Brauner, și deasupra acestora, pe Constantin Brâncuși.

Apropierea, și apoi contactul direct cu sculptorul — dar nu numai al lui Voronca, dar și al întregului grup suprarealist român — avea să se facă nu atât datorită mijlocirii prietenului comun, Tristan Tzara, cât mai ales inițiativei liderilor bucureșteni. Treptata cataliză artistică aparține lui Voronca, Marcel Iancu, Miliței Pătrașcu, M. H. Maxy, Ion Vinea, la care s-au alăturat B. Fundoianu, Stephan Roll, Sașa Pană, Victor Brauner, Jacques Herold, și chiar lui Ion Minulescu.

În afară de afinitățile dintre ei și de sincera admirație, nutrită de toți deopotrivă față de « sihastrul din Montparnasse » — avangarda noastră era în căutarea unui « stegar » de faimă universală. A fost un adevărat succes, faptul de a-l fi putut atrage pe Brâncuși, devenit astfel cap de afiș al « Primei expoziții internaționale de plastică nouă « Contimporanul » care a avut loc în iarna anului 1924. Sculptorul nu a trimis însă nimic nou, mărginindu-se la patru opere antebelice, împrumutate din colecția prietenilor Cecilia și Frederic Storck; el și-a dat totuși în felul acesta implicit adeziunea, luând parte chiar așa platonice la nemăintâlnita exhibiție bucureșteană, la care mai fuseseră invitați, în afara celor opt artiști români, șaisprezece străini, printre care Paul Klee, Michel Seuphor, Hans Arp, Kurt Schwitters, Hans Richter, Arthur Segal.

Ministerul Cultelor și Artelor reînființase în același an « Salonul oficial », iar directorul general al departamentului, Ion Minulescu, va încerca la rândul lui să-l atragă pe sculptor ca « invitat special »; dar Brâncuși nu va răspunde oficialei propuneri decât în 1929, toamna, când participă la Salonul « Alb-Negru », cu două dintre cele trei desene realizate pentru volumul lui Voronca.

Ion Minulescu îi adusese și un elogiu entuziast în revista *Integral*; după ce *Contimporanul* îi dedicase un întreg număr festiv; exemplu urmat și de Camil Petrescu în *Universul literar*, număr special ce avea să stîrnească minia prea burghezilor epitropi ai periodicului și, în consecință, demisia lui Camil de la direcția sucursalei literare a *Universului politic*.

Admirația grupului suprarealist se va manifesta și prin articolele lui Ion Vinea, Marcel Iancu, Mac Constantinescu, Petru Comarnescu, Adrian Maniu, Dan Botta, Gheorghe Dinu, Maxy, Milița Pătrașcu, Sașa Pană, Ion Călugăru, Lucian Boz ș.a. — osanalele aduse omului și operei constituind o adevărată *captatio benevolentiae* a artistului despre care, din 1914, nu se mai scrisese aproape nimic la noi.

Această binevoitoare campanie de presă se cobora cu avalanșa de cărți, broșuri și reviste ce i se expediau din București. Astfel că în biblioteca lui pariziană — alături de volumele cu dedicații oferite de Paul Fort, René Char, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Roger Vitrac, Paul Morand, Joseph Kessel etc. etc. — se vor alinia acum și cele românești, cu dedicații neașteptate, provenind de la scriitorii atât de diferiți ca Aron Cotruș, Alexandru Theodor-Maria Stamatiad, Ion Călugăru, Claudia Millian, Ion Minulescu sau Panait Istrati — fiecare așternînd călduroase cuvinte de laudă. Iată de pildă pe Panait Istrati, care « cu dragoste de frate » îl numește pe Brâncuși « haiduc al munților săi de visuri ». ² Sau suprarealiștii care se întreceau în omagii superlative așternute pe luxoase volume numerotate, trase în tiraje restrînse, pe hîrtie Van Gelder: fratele Colombe Voronca, Mihai Cosma (Claude Sernet), cumnatul lui Marcel Iancu, Jacques G. Costin, Gherasim Luca — fiecare cu vorbe care mai de care mai încîntătoare.

² Panait Istrati, *Présentation des Haidoucs. Les récits de Adrien Zagroffi*. Ed. Rieder, Paris, 1925

Benjamin Fundoianu — căruia Brîncuși îi făcuse portretul — se referea tocmai la acest fapt, scriind: « Je suis indigne de votre amitié — merci pour m'avoir permis de hausser mon nom du vôtre »³

Iată și închinarea idolatră a lui Gheorghe Dinu: « Lui Dumnezeu, lui Constantin Brîncuși, pentru miracolul lui de fiecare deget al domniei sale, înviind în lemne și pietre pasărea eternului — rușinat și umil omagiu acestei cărți cu vorbe de ale lui Stephan Roll »⁴. În fine, dedicațiile lui Ilarie Voronca: « Sculptorului și poetului celui mai neîntrecut / Brîncuși / prin mîna și dalta căruia / glasul lui Dumnezeu pînă la noi / străbate în semn de adînc și respectuos omagiu acest volum »⁵. Aceasta după ce, în 1929 — pe volumul *Plante și animale*, purtînd numărul 13 (« special tipărit pentru Domnul Constantin Brîncuși ») — « Miliardarul de imagini », — cum îl numea pe poet E. Lovinescu — în locul unor metafore celeste, își va manifesta nevolnicia prin simple vorbe de rînd: « Cum să vă exprim toată respectuasa mea admirație? Dați-mi voie Domnule Brîncuși să vă scriu această închinare cu adîncă și emoționată recunoștință și să vă încredințez de toată dragostea »⁶.

Poetul avea să-l revadă pe sculptor în 1930 la București cînd împreună cu Dan Botta și Lucian Boz îi vor face o vizită la Hotel Bulevard unde cu toții vor fi primiți în « camera numărul 8 » (cum relatează cu o admirabilă minuție Lucian Boz, autorul interesantului interviu ce a realizat). Tinerii scriitori vor fi « entuziasmați » — ba chiar « transportați » — de personalitatea și înțelepciunea lui Brîncuși care — în protestele acestuia — va fi comparat cu însuși Dumnezeu! Voronca (ne mai spune Lucian Boz) a istorisit atunci « o mulțime de lucruri frumoase despre el deoarece « timp de doi ani, a avut fericirea » să se numere « printre prietenii lui Brîncuși »⁷ — privilegiu pe care îl mai împărtășise, ucenicind pentru un mai lung sau scurt răstimp pe lângă sculptor o cohortă de compatrioți (Milița Pătrașcu, Irina Codreanu, Mac Constantinescu, Victor Brauner, Alexandru Istrati, Natalia Dumitrescu) sau aproape în treacăt: Sanda Polizu-Micșunești-Kessel, Eugen Drăguțescu, Nicolae I. Agărbiceanu, George Teodorescu, Margareta Cosăceanu, Ioan Tureacță) unii cu foarte bune, alții cu mai dezagreabile amintiri: Romul Ladea, Gheorghe Anghel, ori Jacques Herold (izgonit fiindcă i-a ars lintea); în fine unii alegîndu-se chiar cu uluitoare și generoase certificate de capacitate Constantin Antonovici. ().

Coautorul manifestului « picto-poeziei » române, neapartenînd tagmei artiștilor plastici, s-a bucurat nu numai de cinstea de a fi fost ilustrat de Constantin Brîncuși, dar și de aceea de a fi fost deseori primit în ambianța lui. Ilarie Voronca își va exprima în mai multe rînduri și în mod public respectul pentru figura lui de o « extraordinară liniște și viziune ».

Vizita prilejuită de interviul lui Boz, pare-se că a trezit în poet nostalgia pentru bătrînul meșter, îmbiat mai ales de ambianța atelierului din Fundătura Ronsin, acolo unde domnea « o tăcere ca o lumină de cristal izbucnită prin largile ferestre... » « Voi sta fără o vorbă și voi vedea cum, simplu, Constantin Brîncuși deznoadă din pietrele mari, masive, funde — aproape imateriale — de păsări și

³ B. Fundoianu, *Priveliști*, Ed. « Cultura Națională », București, 1930.

⁴ Stephan Roll, *Poeme în aer liber*, cu trei desene de Victor Brauner, Paris, 1929.

⁵ Ilarie Voronca, *Ulișe*, cu un portret de Marc Chagall. Colecția « Integral », Paris, 1928.

⁶ Toate aceste cărți se găsesc în arhivele Centrului național de artă și cultură Georges Pompidou și ne-au fost puse la dispoziție de doamna Marielle Tabard, căreia îi exprimăm grațierea noastră.

⁷ Lucian Boz, *De vorbă cu Constantin Brîncuși*, în *Facla*, 13.X.1930; idem, *Brîncuși*, în *Viștea*, 27.IX.1931.

de pești. Mă voi bucura de praful acela de calcar și de grezie pe care îl voi respira prin gură și prin haine, — și-n liniștea deodată luminoasă, lângă marele maestru, voi asculta cum viața ca o stalactită se întărește în peștera din noi »⁸.

Toate aceste gânduri sînt extrase din cărți apărute în 1930 și 1932, ele constituind, credem, germele unei ample lucrări în proză intitulată *L'Interview*, ce avea să apară mult mai târziu, în anii războiului — cînd Constantin Brăncuși nu a vrut să-și părăsească operele și birlogul, și ocrotea pe machizarii din rezistența pariziană — iar Ilarie Voronca se refugiase în sudul Franței. Acolo, pe atunci, a fost tipărită pe o hîrtie proastă, într-un tiraj (în mod forțat) limitat, o carte neglijent broșată, dar ornamentată, ca și toate scrierile poetului, cu un portret semnat de astă dată de sculptorița Halicka, soția pictorului Marcoussis⁹.

În nici o bibliografie a operei lui Voronca nu am găsit însă trecut acest volum; fapt ce ne face să credem că nu atît tirajul confidențial, cit vicisitudinile celei de a doua conflagrații mondiale au făcut ca *L'Interview* să se rătăcească în puzderia risipirilor de tot felul, topit poate ca un bulgăre de zăpadă.

Doamna Colomba Voronca, soția poetului, posedînd un singur exemplar, a avut bunăvoința să ni-l împrumute și astfel am luat cunoștință de acest rarissim text.

Ce reprezintă de fapt *Interviewul*? Este un reportaj, un poem în proză de 200 de pagini (format 19×12) în care — sub pseudonimul reporterului « Vaillant » — Ilarie Voronca întreprinde o stranie aventură în universul ilustrului sculptor Brăncuși, denumit « Creatorul »; acesta cioplește coloane fără sfîrșit, pești, păsări, dar și alte făpturi bizare și ieșite din șablonul lucrărilor de rînd și amintind mai degrabă plămuirile lui Picasso. Atelierul artistului este un ostrov minunat; iar poetul — alias Vaillant — simte cum treptat cade sub puterea de vrajă a zămisliilor. Cel care în 1929 socotea că prin mîna și dalta lui Brăncuși străbate însăși « glasul lui Dumnezeu », cel care revăzîndu-l în 1930 la București, din nou îl asemuie cu Dumnezeu, — îi conferă de astă dată puteri neobișnuite, chiar năstrușnice, care-l fac să vadă și să trăiască diverse peripecii, transformate uneori în coșmar onirice. Astfel rînd pe rînd, poetul se simte metamorfozat într-un nor, într-un gîndac kafkian, într-un ac de ceasornic, într-un scurt circuit, într-o adiere, într-un parfum și alte scorniri — încît, la un moment dat, figura creatorului aproape că dispăre sub valbura halucinantelor peripecii la care este supus poetul investigator. Și adesea visurile lui Ilarie Voronca se vor împleti nostalgic cu amintirile micului brăilean de altădată, și cu acel « orășel al copilăriei de pe malurile Dunării », unde el își va regăsi mama, sora, frații, mătușile, cu salcîmii lui, cu jucăriile la care rîvnea atunci cînd le zărea prin galantarele orașului de baștină.

Joaca de odinioară este privită ca printr-un ochean întors fie pentru a distanța — fie pentru a apropia și mări îndepărtatele timpuri.

Spre finele cărții, într-o postfață, poetul are grijă să justifice dimensiunile confesiunilor sale; și să divulge totodată identitatea celui alt erou al cărții — zămisliitorul — pînă atunci bănuț numai de a fi avut drept model pe Constantin Brăncuși.

⁸ Ilarie Voronca, *Act de prezență*, Colecția « Restituiri », Cluj, 1972 (p.87, 108, 178), editat de Ion Pop care reproduce textele din volumele *A doua lumină* (1930) și *Act de prezență* (1932)

⁹ Ilarie Voronca, *L'Interview*, Ed. Jean Vigneau, Marseille, 1944 (4 Avril) P 34

PLANTE ȘI ANIMALE

TERASE

[illegible]

1929

2012 MAY 24 AM
 3 45 PM
 1000
 1000-1000

Fonds Branches
4157

Dar iată explicațiile autorului însuși:

« Dacă de-alungul acestei povești s-ar părea că planează un vâl, nu este oare fiindcă lucrurile despre care vorbesc, fac parte dintr-o lume ce trebuie să rămână ferecată?

Scriitorul ar putea fi desigur dojenit pentru faptul că apare confuz și chiar incoherent. Dar însăși materia acestei cărți este confuză și în aparență incoherentă.

I-a fost dat autorului să se afle în fața unor fenomene care depășeau puterea lui de înțelegere și în consecință s-a simțit dator a le relata întocmai cum s-au desfășurat.

În plus avînd în vedere faptul că era vorba de o lume interzisă celor vii, ar fi fost el îndrituit să spulbere aceste tenebre?

Viețile succesive ce i-au fost hărăzite, într-un răstimp pe care nu l-a putut măsura cu baremul realității obișnuite, nu sînt cu nimic mai de neînțeles și mai fortuite decît însăși viața noastră omenească.

Oare ce știm noi mai mult despre viața asta, și întrucît voința scriitorului de a participa la ea, avut-a ea vreun rol, atunci cînd în timpul peripeziilor se vedea prefăcut într-un nor, într-o mireasmă sau insectă?

Faptul de a putea înfățișa toate acestea într-o carte, constituie singura împrejurare ce-l poate distinge de toate celelalte întruchipări abstracte ori concrete. Și încă ne-am putea întreba dacă se cade ca aceste întîmplări să fie trecute la activul sau la pasivul său: nu cumva a vrut el să istorisească niște aventuri ce i s-au părut doar că s-ar fi petrecut cîndva — numai ca să se laude și să se împăuneze? Să nu ne facem însă iluzii despre modestia autorului, dar nici să nu-l birsim prea mult. Fiindcă nimic nu l-ar împiedica, de pildă, să presupună că, dacă ar fi stăruit să rămînem mai departe ac de ceasornic, el n-ar fi scris — atunci bineînțeles într-o altă scriitură ignorată de om și ținînd de natura existenței aceluia ac — o poveste în care s-ar fi fălit în fața marilor și micilor pendule, a deșteptătoarelor, a ceasurilor de mînă sau a altor soiuri de orologerii.

Fără îndoială că cititorul nostru ar dori să cunoască și unele amănunte despre autorul-erou al acestei istorii și, deopotrivă, despre celelalte personaje.

Vaillant era un gazetar talentat pe care autorul l-a pierdut din vedere o dată cu evenimentele relatate în această narațiune. Ne-am putea întreba dacă nu cumva l-a făcut să moară într-un accident de cale ferată, doar pentru a-și ușura conștiința de păcatul de a-i fi împrumutat numele.

Asfel o faptă rea sortește la rîndul ei o alta.

Cît cespse persoana creatorului, aceasta ar putea fi sculptorul pe care autorul l-a întîlnit în marea metropolă, cu prilejul expoziției universale din 19.. invitat fiind de Vaillant.

Ziarele pomeneau în acea vreme de un sculptor care își cioplea statuile din munți. Cu toate acestea, trăsăturile și gesturile zămislitorului, nu aparțin aceluia. Ele sînt ale celebrului sculptor B., țaran venit dintr-o țară dunăreană și care s-a stabilit în marea cetate a Occidentului, după ce pe jos a străbătut Europa toată; el a exercitat o destul de puternică influență asupra artei secolului XX-lea.

Atelierul sculptorului situat în cartierul artiștilor (care se numea în acea vreme Montparnasse) era alcătuit din mai multe ateliere reunite laolaltă prin suprimarea pereților despărțitori. Autorul a petrecut acolo nenumerate ceasuri rodnice.

Sculptorul, un unchiaș cu barba albă, bun cunoscător al vieții și al artei, era în plus un excelent bucatar și ni se pare ciudat faptul că autorul nu a găsit prilej de-a lungul povestirii sale să amintească despre mămorabilele praznice luate

în tovărășia nobilului și iscusitului bătrîn. În fapt cititorul s-ar putea întreba cum se face că autorul, erou al acestei povestiri, nu a pomenit nimic despre nici una din mesele lui? Absorbit peste măsură de propriile-i aventuri, uitînd în acel tainic atelier și timpul și spațiul — el a neglijat să dea amănunte de oarecare interes despre cele mai elementare funcțiuni. S-a hrănit sau nu în acest răstimp? Un comentator va dezlega problema aceasta în viitor. Dar cît de interesant ar fi fost dacă ar fi notat cîteva rețete din această veșnică împărăție anticipînd viața? ...

Totuși autorul își amintește de fripturile cu mușei, care erau una din specialitățile sculptorului B. — model parțial ori total al creatorului: el freca antricoatele cu unul sau doi căței de usturoi, după care le puneă să se frigă pe jăratec. Totul era stropit cu o ăuică de prună adusă din îndepărtatele sale meleaguri dunărene. Și se apuca să cînte acompaniîndu-se cu vioara, melodii populare de neuitat ...

Dar ce oare făcea lumea în acest răstimp?

Autorul se afla acolo precum am spus în atelierul sculptorului, după cum tu cititorule te afli fie într-o bibliotecă, fie într-o chilie asemănătoare cu aceea în care a locuit scriitorul, zeci de ani înainte, — acum cînd citești rîndurile de față — și ăst timp natura, întreg universul complotează și uneltește. Oamenii nu vor să știe niciodată nimic. Ei nu vor conțeni să facă războaie și negoț, fără a bănuî că în preajma lor arborii și plantele uneltesc, că sub tălpile lor, în măruntaiele pămîntului, metalele, pietrele, oasele răposaiilor urzesc comploturile lor.

Ah! ignoranți ce sîntem! Ne ciorovăim, ne pizmuiim uni pe alții, în timp ce sub ochii noștri mineralele, lichidele și văzduhul conspiră. Laolaltă ne doresc pieirea și-și împart din vreme globulele, sărurile singelui și osemintele noastre.

Poate că tocmai această tainică, minunată și necunoscută este aceea pe care creatorul s-a străduit s-o reveleze autorului.

Elemente taciturne și îndărătnice ne pîndesc și-și bat joc de nebulia noastră.

De îndată ce noi ne apropiem de ele, avem impresia că nu se întîmplă nimic. Dar deajuns să întoarcem capul o clipă ca să pornească iar uneltirea. Mai devreme ori mai tîrziu vom cădea în capcană. Și conspiră nu numai acele elemente ascunse și abstracte, ci și obiectele concrete și reale cum ar fi zidurile, băncile, șifonierele, mesele — toate conjură și ne supraveghează.

Uneori ne dăm seama cît de vetuste sînt: « Cît de mult s-au matofit obiectele astea », spunem noi, fără a ne da seama că din partea lor nu e decît un șiretlic, că ele se prefac numai că se tocesc și că îmbătrînesc, cîtă vreme doar noi ne ducem de rîpă. În felul acesta lucrările și elementele ne iau de mină și domol domol ne petrec spre propria noastră bătrînețe și pieire. Și din toate acestea poate că n-ar trebui să dăinuie decît, vagă și umbrasă, înconjurată de nouri și de brume — povestea tainicului dialog dintre un poet și un sculptor. »

Vom pune sub ochii cititorului, pentru prima dată în limba română, cîteva fragmente din romanul intitulat *L'Interview*, pagini revelatoare ce oglindesc bizarele etape de inițiere într-un cosmos fabulos în care poetul Ilarie Voronca s-a rătăcit și în care umbra lui Constantin Brîncuși — zămislitorul — apare cînd și cînd într-o neașteptată, neverosimilă și ceapoasă aură.

Pătrăușeni,

prin marea și dulce cămină
stăruie la Dumnezeu, pentru la noi
stărbate

Eu sunt se adăuie în apăsare

o mângâie

o mângâie

/ Cu - te Voruie

Paris X - 1934

ulisc

L'INTERVIEW

«Înainte să se lumineze bine de ziua am fost smuls din somn de apelul telefonic al prietenului meu.

— «Am un mesaj interesant pentru tine: zămisliitorul, sculptorul munților, îmi spuse el, se află numai pentru o zi în orașul nostru. N-ai vrea să te duci în locul meu să-i ieși un interviu? O să-mi dai articolul care va apare în ziarul meu și în al tău. Fiindcă eu trebuie neapărat să fiu de față la inaugurarea unui important nod feroviar». Și, în câteva cuvinte mă lămurii că este vorba de un artist celebru care, în loc să lucreze în atelier, își făurește operele în mijlocul naturii. Dealuri și riuri au fost astfel modelate cu mâinile sale.

Auzisem vorbindu-se de ultimul său proiect, acela de a dăltui pe cel mai înalt munte al pământului, o uriașă statuie a omului.

— «Și nu uita că reprezinți gazeta mea și că vei purta numele meu», adăugă prietenul dîndu-mi adresa creatorului.

Acesta descinsese într-o vilă situată în micul ostrov, din mijlocul fluviului care acolo se lățea foarte mult. Cu oarecare temere m-am îndreptat spre acel țărm. Eram cuprins de o oarecare sfială; iar cețurile zorilor prin care conturul orașului se întrezărea imprecis, nu făcea decît s-o întărească.

Nu-mi prea plăcea faptul că trebuia să mă dau drept un altul. Somnul pe care prietenul meu îl curmase dintr-o dată, mai stăruia încă în capul meu ca un ceainic brusc luat de pe plită.

La urma urmei, oare chiar îmi telefonase acest amic?

Ostrovul despre care îmi vorbise era unul din punctele de atracție ale capitalei, pe care încă nu-l cunoșteam.

Depănam în gînd tot ceea ce îmi istorisise despre marele sculptor. Desigur citisem și eu cîte ceva despre el. Ca și cum bruma ce sălășluia în țeasta mea ar fi răbufnit afară, dimineața tot zăbovea să iasă. Norii lunecau uriașele lor luntrii deasupra acoperișurilor. Răcoarea nopții își așeza mîinile jilave pe tîmplele mele.

Am avut o clipă simțămîntul că mă aflu în meleaguri aparținînd altor vremuri. Totul părea a se petrece cu trei sute sau patru sute de ani înainte de a fi văzut lumina zilei.

Am dat la o parte perdeaua deasă de iedecă care dezveli întredeschisa poartă ale cărei țîțîni scoaseră un vaiet prelung cînd o împinsei. Ferigile și bălăriile năpă-

* Fragmento

diseră grădina. Încercam să dibui o cărare care să mă ducă spre intrarea locuinței, când deodată, apărură mai mulți inși în livrele de lachei, precedați de un alt grup, îmbrăcat de astă dată firesc, ca și mine; păseau cu capul plecat, cu un aer visător și grav. Pe semne servitorii îi conduceau spre atenasele mării clădiri, ori spre vreo ieșire pe care nu o puteam vedea, deoarece la o cotitură după ce meraseră dealungul zidului, se făcură nevăzuți.

Toate acestea s-ar fi părut desigur naturale. Și poate numai eu eram cel înclinat să văd pretutindeni mistere.

Mă îndreptai așadar spre locul de unde văzusem apărind acei vizitatori și vaeți. De bună seamă erau confrății mei (amicul mă prevenise că o dată cu mine, și alți ziaști urmau a fi primiți) și grăbeam pasul de frică să nu ajung prea târziu și să scap întrevederea care avea să prilejuiască tema reportajului.

«Astăzi niciodată n-o să se mai lumineze de zi», mă auzii vorbind, și glasul mi se topi într-un ecou prelung. Vorbesc acum de unul singur? Rău am mai ajuns.

Am intrat într-o încăpere ce părea a fi o sală de arme. Dar totul sta cufundat într-o lumină crepusculară și îmi venea greu să cred că tot ce se întâmpla, pornise chiar în dimineața aceasta. Sau poate, ziua încărunțise miraculos de repede.

Pe pereți vedeam înșiruite panoplii cu săbii străvechi: și în ceața ce stăruia pretutindeni am recunoscut grele paloșe spaniole, iatagane otomane, lungi junghere căzăcești.

Mă apropiam de o scară impunătoare care ocupa tot centrul camerei. Balustrada de stejar ducea spre nivele superioare de unde umbrele coborau ca niște vechi pinze de păianjeni.

Am ajuns la primul etaj fără a întâlni pe nimeni. La al doilea cat, printr-o ușă cu glasvand zării în depărtare valurile fluviului în apele căruia soarele își scâldea pletele. Dimineața, în sfârșit răsărise. Un vapor spinteca lumina care sub fumul negru ce pufnea dintr-un horn, își contura silueta încă mai neted.

În jurul meu pretutindeni se iveau coridoare pustii. «O locui poate încă mai sus» — mă gândii ajungând pe ultimele trepte și simțindu-mi picioarele tot mai grele.

Acolo domnea acel zăduf specific tuturor podurilor. Mă aflam la nivelul cel mai de sus al casei și priveam descumpănit în stînga și în dreapta la toate lucrurile ce zăceau pe podea. Erau acolo într-adevăr maldăre emoționante în incredibila lor inutilitate; obiecte care în vremea lor de glorie au putut desigur face bucuria sau folosul unora: jucăriile copiilor stau față în față cu mașini de cusut, trîmbețe ruginite, tobe cu pielea spartă la mijloc, pupitre școlarești, instrumente muzicale, ca niște guri știrbite. Într-un ungher, culcate într-o rină, într-un gest de plictis și suferință, două-trei manechine cu burta sfîșiată din care se scurgeau măruntițe de paie. Acestea toate mi se păreau a fi atemporale — într-atît îmi era de greu să determin din ce anume epocă datau vreunul sau altul. Prea bine ar fi putut fi de azi sau de ieri.

Pironit în mijlocul atîtor rămășițe, aproape că nu mai țineam minte scopul venirii mele aci, cînd, atunci tocmai, auzii un glas:

«Ați întîrziat, domnule Vaillant. Cu dumneata vorbesc, domnule Vaillant». (M-am întors atunci spre partea de unde mă auzeam chemat, fiindcă uitasem că mă numesc așa). Am văzut un perete alb, de unde printr-o ușă deschisă, mă privea un unchiaș cu fața surizătoare, ținînd o hirtie în mînă. «Hai, intră», și trecui pragul.

Mă aflam în spațiosul atelier al sculptorului. Pretutindeni, presărate blocuri mari de piatră. Lîngă intrare se înălța o coloană fără de sfîrșit. În mijlocul came-

rei, dăltuit dintr-o marmură transparentă, un pește uriaș scliepa. Prin toate colțurile, birne de lemn, cruci, roți mari.

Deasupra, o supantă se pierdea în negura tavanului. Iar în fundul încăperii, fumăraia mă împiedica să ajung cu privirea la hotarul peretelui.

Nenumărate forme ale unor lucrări ce nu izbuteam să le deslușesc — probabil eboșe ori fragmente abandonate — se învălmășeau în acele valuri de abur. Am stat citeva clipe cu privirea ațintită către acea parte a atelierului ce mi se părea nemărginită și făcea tranziția de la imobilitatea imobilului, la inconsistența jucăușă a norilor.

Glasul gazdei m-a trezit însă din visare:

«Ei bine domnule Vaillant, deoarece nu mă întreb nimic, o să vorbesc eu despre lucrările mele, așa cum însumi le văd: sînt de altfel mulțumit c-ai venit acum după plecarea altora, fiindcă aș vrea să vă destăinui anumite lucruri ce le-am păstrat numai pentru dumneavoastră, domnule Vaillant» (și mi se părea iar ca atunci cînd îmi rostește numele, el mă iscodește cu luare aminte). Este adevărat, spuse zămislișorul, că am cioplit munți, că rîurile și heleșteele ca niște uriașe oglinzi, au fost tot de mine așternute pe fața pămîntului. Am vrut să îngemănerez arta mea, deopotrivă cu iscusința grădinarului și instinctele animalelor și plantelor.»

După o pauză, continuă: «Prețuiesc tăcerea dumitale, cu atît mai mult cît trebuie să mărturisesc că-s sătul să tot aud aceleași întrebări și mereu aceleași reflecții în fața acelorași lucrări admirate de nenumărate ori.»

Și spunînd acestea, trase o perdea, descoperind o fereastră largă cît tot peretele din stînga. N-am putut să nu-mi arăt uimirea. Un peisaj de neuitat se deschidea în fața ochilor mei. Munți, azurii se detașau în zare. Ziua era strălucitoare, lumina biruise negurile și o limpezime fără de seamă îmbrățișa coroanele arborilor. Într-un parc cît țineau ochii, ființe tinere și frumoase se plimbau agale ori hălăduiau surizătoare. Mai departe priveștiștea unor case cu balcoanele împodobite cu flori.

Printre copaci susura un rîu ce șerpuia prin prundiș, prefăcîndu-se în căderea lui, în jerbe dantelate de apă. O ciută care tocmai trecea, se opri în dreptul geamului ridicîndu-și capul spre noi ca și cum ar fi vrut să ne salute.

«N-aș putea spune că nu-s mîndru de opera mea. Dar mi s-a făcut lehamite. Pretutindeni se vorbește de ea și ea este în așa măsură prețuită, încît pe mine creatorul ei, mă nesocotesc; dar mai ales sînt date uitării celelalte lucrări ale mele. Fiindcă vezi, domnule Vaillant, mîinile astea — și îmi arată palmele lui aspre, cu degete scurte de chirurg — ele au mai sculptat și altele, rămase însă neștiute. Se tot vorbește de munții mei, de animalele mele, vii, de păsările dăltuite acolo între creste și pe care le vezi pe marile pînze ale cerului albastru. Vorbesc așa, pe șleau, domnule Vaillant, deoarece mi-ați fost (și îmi arată o listă din care doar numele meu nu era bifat) călduros recomandat și aș dori pentru odată să vă dezvălui dedesubturile faimei mele. Da, dragul meu, cărți întregi, mii de studii au fost închinat cercetării acestei opere. Adesea a fost comentat felul cum am zămislit în șase zile toate acestea. Cum am despiciat pămîntul de apă, cum am înșuflețit cerul și marea. Cum am făcut lumea, cum am cioplit animalele și oamenii. Dar de ce oare nu se pomenește nimic despre ceea ce am realizat eu mai înainte și după cele șase zile? Să zicem că a șaptea zi m-am odihnit. Dar este oare de crezut că toată vlaga talentului s-a istovit numai într-o singură operă?

Ah! cît m-am tot străduit să abat atenția semenilor de la această creație i să-i fac să-și îndrepte gîndurile și spre alte născociri ale mele. Degeaba. Nu

le-o pot scoate din cap. Oamenii nu știu să contemple decît sculpturile mele durate din pămînt, din foc, din apă și văzduh.

Drept este că și alți fauri au avut o soartă asemănătoare. Cutare romancier a rămas vestit numai pentru una din cărțile sale, cîtă vreme alte scrieri ale lui mult mai valoroase, sînt date uitării; la fel se întîmplă cu cele mai bune piese ale unor dramaturgi, în timp ce cite una din comedioarele lor se bucură de prețuirea publicului. Poeti, creatori ai unor poeme incantatorii sînt cîteodată cunoscuți doar pentru cite o poezie care lor le place mai puțin. Ceea ce m-a întristat înșă cel mai mult, a fost să văd cîtă vilvă a stîrnit o lucrare la care nu țin aproape deloc. Și nu s-au mărginit numai s-o admire. Au dorit s-o și posede și s-o păstreze numai pentru ei singuri.

Atunci cînd am zămislit-o, mi-o fi plăcut poate, dar ulterior alte opere mai profunde, mai bogate m-au pasionat. De evoluția gîndirii mele înșă nimeni nu s-a mai sinchisit. Sculptam înăuntrul norilor, tăiam forme gigantice în văzduh. Cînd într-o zi mi-am aruncat ochii asupra acestei vechi creații, mi-am dat seama de marea prețuire de care se bucura. Mă uitaseră cu toții și se luptau cu înverșunarea pentru a o poseda. Își împărțeau munții mei, puneau capcane animalelor mele și ferestruiau arborii. Cît despre femeia zămislită în acea vestită a șasea zi despre care s-a tot vorbit — asupra ei avea să se reverse hula și răzbunarea. Firește că frumusețea ei se mai pîrguise, se împlinea acum în ea farmecul unei gazele, miresmele salcîmilor, risetul șipotelor limpezi — iar pe mine desigur că mă durea să văd crîncena harță a celor ce doreau s-o dobîndească.

Totuși această lume ieșită din mîinile mele de ziditor, nu era o simplă eboșă. Fiindcă numai de atunci încolo, mi-am putut da friu slobod forței mele creatoare.

Dar tot ce făuream nu plăcea semenilor. Ei nu vedeau decît doar cele create de mine în cele dintîi șapte zile.

Mîniat de nesocotința lor — pe care poate în chip greșit o luam drept rea voință — am deslănțuit cumplite viforîțe asupra acestei opere făcînd tîndări statuile, rîndindu-mi ogoarele, schingiindu-mi creaturile.

Dar nici unul din aceste semne n-au fost luate în seamă. Cu mai multă îndîjire parcă, oamenii se legau de aceste lucrări pămîntești. Toate nenorocirile nu i-au învîțat nimic. Se cramponau de preferințele lor lumești, refuzînd să-și întoarcă privirea spre creațiile pe care eu le iubeam cu adevărat. În fața orbirii lor nu-mi rămînea decît să mă înclin. M-am îndepărtat de această operă și de acești înși.

Totuși am lăsat să se creadă că mă țineam încă la ele. În interviul acordat confracților dumitale, mi-am ascuns firește resentimentele. Le-am vorbit odată mai mult de strălucirea stelelor, de cutezanța munților, de tot acel ansamblu pe care de mult eu îl socoteam ca fiind de mîna a doua. Dar pentru bucuria mea și a vreunui inițiat care, cînd și cînd, mai vine să mă caute — lucrez la opera mea neștiută.

Înșă vezi dumneata, ca să ne întoarcem la lumea aceasta admirată, mi s-a întîmplat să resimt la rîndul meu, ceea ce și alți artiști au simțit; făcusem cîteva schițe și unele eboșe ale acelei lumi atît de prețuită. Ei bine, aceste neisprăvite eboșe pe care eu însumi le zvîrlisem și nimeni habar n-avea de ele — le găsesc mult mai bune decît lumea pe care am făurit-o. Am o anumită slăbiciune pentru ele și se întîmplă cîteodată, în liniștea atelierului să mă apuc să le contemplan îndelung. Să vă arăt cîteva. »

Zămislatorul mă conduse într-o odaie lăturalnică neaerată, unde în primele clipe n-am prea putut desluși mare lucru. Pe urmă înșă am început să aud un

zumzet ciudat. Părea o orchestră ce-și acordă instrumentele de coardă și de suflut sau o haită de cîini gonind vînatul.

«Vă miră lătratul acesta, întrebă creatorul. Ei bine, iată despre ce e vorba: eu n-am zămislit dintru început lucrările cu toate însușirile lor dintîi. Am făcut lătratul înaintea cîinului, miresmele înaintea florilor, gerul înaintea zăpezii, mai întîi dogoarea apoi flacăra. Acestea mi-au fost încercările. Chencănitul de pajură pe care o auzi acum (și efectiv chencănitul pajurei), filfiitul aripilor, freamătul frunzelor, pe care le născocisem fără a ști cui aveam să le atribui. Înainte de a dăruii cîinilor, încercasem să dau florilor lătratul. Și astăzi îmi pare rău că nu am lăsat să latre crini și trandafiri și garoafe, care în ciuda gingășiei făpturilor lor, urlau foarte bine la lună. Sînt sigur că oamenii ar fi găsit asta tot atît de firesc ca și cele orînduite mai tîrziu. S-ar fi deprîns imediat și ar fi socotit absurd ca florile să miroasă muros — cîtă vreme cîini, șacalii și hienele ar fi răs-pîndit în jurul lor parfumuri îmbătătoare. Înzestrasem de pildă pe elefanți cu foșnetul frunzelor, în timp ce arborii scoteau răgetul leului.

Nici în privința formelor nu prea eram dumirit. Furnica de exemplu avea la început proporțiile și dimensiunile unui armăsar.

Cîteva din aceste prime creații mi-au scăpat printre degete și au zbughit-o spre adîncul mărilor. Se întîmplă și azi ca scafandrii să înlînească asemenea stranii lighioae cu aripi de pasăre și labe de mamifer. Neștiute, ținute sub obroc, ființele acestea s-au posomorît și dau adesea semne de răutate.»

Cît timp a rostit zămisliitorul, ochii mei s-au deprîns cu lumina laboratorului. Vedeam pe dușumele pietre cenușii, urnindu-se domol ca niște reptile.

«Da, mă lămurii creatorul, urmărindu-mi privirea. Am încercat felurite materii, am cioplit din marmoră păsări și pești. Am făcut munții din pene și din puf. Trebuie să vă spun încă odată că numai în cele din urmă, în acele șase zile de plîsmuire, numai atunci lucrurile toate și-au dobîndit însușirile lor definitive, știute astăzi. Buștenii aceștia mari ce stau încolăciți cu funii, ca niște pînze de păianjen, nu-ți spun oare nimic? Aceste lemne vii au fost cele dintîi instrumente muzicale. Mai tîrziu din ele am făcut păduri; de aceea fagii se tînguiesc uneori ca niște violoncele, iar sălciile le auzi vibrînd ca niște clavire.»

Mi se părea că mă aflu în atelierul unui meșter fabricant de jucării. Stinghii de lemn avînd forma trupului omenesc, capete sculptate zăceau toate pe podea.

«Întîi și întîi peștilor le hărăzisem darul vorbirii. Dar în așa hal s-au împroșcat între ei încît au otrăvit apele. Nu rosteau decît sudalme și se războiau fără cruțare. După această experiență i-am amuțit și am încredințat cuvîntul oamenilor. Dar și mai jalnic s-au folosit ei de grai. Dacă n-aș fi înglodat în munca mea de creație, aș remedia și asta. Și cred că am să dau pietrelor darul vorbirii.»

Acum zăream forme nedefinite: mulaje, brațe, torsuri, aripi deschise. Din această amestecătură de cioturi moarte și vii, se desprindea grija pentru continuă perfecțiune. Într-un ungher am zărit eboșa unei miini cu opt degete, mai departe o regăsesc cu cinci. Păpuși cu trup omenesc, aveau capete de pasăre, altele boturi de bivol, iar jivinele tigve de om. M-am speriat să văd un chip cu trei rînduri de ochi. Doi ochi sub frunte — precum îi avem și noi astăzi — doi ochi pe obraji și alții fixați pe bărbie. Expresia acestora era diferită. Cîtă vreme ochii de sus erau plini de spaimă și groază, cei mediani oglindeau bucuria, iar perechea de jos părea pierdută într-un vis frumos.

Alte fețe purtau două nasuri (unul crescut pe fiecare obraz); la altele, în locul urechilor, crescuseră lungi antene de insectă.

Am rămas uluit de forma aproape perfectă a unui om cu un unic ochi și al cărui corp nu avea decât un braț și o singură mână.

«Iată, aceasta ar fi forma pe care mă gîndeam s-o înfăptuiesc, spuse creatorul. De altfel am și adoptat-o. Un singur obraz, un ochi unic, un braț, un picior. Cum arată astăzi omul, nu este decât rezultatul a doi asemenea înși pe care i-am îngemănat. Într-o zi am luat tiparul pe care-l vedeți aici și l-am lipit de celălaltul asemănător. Firește, aceste împreunări sînt făcute la întîmplare, de aceea, aceste două jumătăți omenești nu sînt întotdeauna într-o perfectă armonie. Dacă le despicăm pe verticală, drept pe mijloc — rezultă doi înși destul de diferiți. Dar am vrut să aibă sentimentul solitudinii lui, chiar dacă sînt doi. La urma urmei, omul singur nu este decât un profil. Ca să aibă cu adevărat o față, este nevoie de doi. O pereche de ochi, o pereche de urechi, una de obraji, două brațe, două picioare. Prea adesea își uită el dubla esență, se pierde într-o solitară euforie.

Adeseori jumătatea persoanei caută să se contopească cu jumătatea unei alte persoane. Recunosc că în țelurile mele, hazardul își are și el partea.»

Vedeam omul mono-ocular, mono-man și mono-ped zăcînd zămiscat în somnul lui de jucărie părăsită. Parte din trupul și obrazul lui era teșit, în timp ce profilul rămînea senin și calm. Nu avea să se înfrunte cu jumătatea cealaltă a lui însuși.

Credeți că ar fi fost mai nimerit să las omul așa (și chiar astfel gîndeam) dar nu împărtășesc punctul dumatil de vedere. Am făcut bine să îmbin două ființe ca să iasă una singură, chiar dacă nu totdeauna părțile componente se brodesc. Dîndu-și seama de lupta lăuntrică cu sine însuși, omul va deveni poate mai îngăduitor cu aproapele. Va veni ziua cînd cele două jumătăți se vor înțelege și se vor îngemăna cu adevărat. Și atunci fiecăruia o cunoșcînd și întinericul și lumina chipului său, se va apleca asupra celorlalți dîndu-și limpede seama de zbciumul prin care fiecare ființă a trecut ca să poată învinge. Împăcîndu-se cu sine însuși, va face pace cu toată lumea și va pricepe în fine că totul trebuie să se împlinească, dar nu sub zodia unicului și a solitarului, ci al dublului, al multiplului.»

După ce spuse aceste cuvinte, zămisitorul căzu pe gînduri. Buzele îi fremătau și am înțeles că în ciuda celor rostite, el este îngrijorat de soarta omenirii și a omului.

Nu departe de fereastră am observat mișcîndu-se niște păpuși cu forme abrupte. «Vă aruncați privirea asupra unor făpturi la care, poate, țin cel mai mult. Dragostea mea este cu atît mai puternică, cu cît în timp ce creaturile celelalte stau aici ascunse, acestora le-am dat sorți de viață și deja au pornit să cutreiere lumea.»

Mă uitam la aceste păpuși, una tîrîndu-și piciorul prea scurt, alta gheboasă, altele avînd buza crestată. «Aceștia-ș schilozii pe care-i îndrăgesc tare mult. Cîtă vreme cei zdraveni dau buzna spre plăceri și spre gloria ce socotesc că li se cuvine — aceștia se strecoară sfios în căldura vieții. Îmi place privirea lor timidă și resemnată. Dacă se întîmplă cumva să aibă parte de vreo bucurie, ele nu cred că aceasta li se cuvine numai lor și sînt gata s-o împărtășească cu cît mai mulți. Ținesc după dragostea de care n-au parte. Și născocesc frumuseți ivite din propria lor zgură, ca pasărea fenix. Urîți de mamele lor, disprețuiți de tații lor, acestea, purtătoare al nobilului semn al urîteniei și care nu se lasă amăgite de trecerea printr-o zonă fulguranță — ele nu gîndesc să adumbrească cu faima lor, faima creatorului lor.» Și, ca și cum ar fi vorbit pentru sine zămisitorul mai șopti: «Am să le scap, poate, de la prăpăd.»

M-am mai uitat o dată din pragul uşii spre acele forme fără conţinut, spre acele materii informe, spre acele filfiri fără de aripi, spre acel lătrat fără de cîini. Mai erau încă şi alte nedesluşite zgomote pe care zămislitorul, în cele din urmă, izbutise să le sincronizeze adăpîndu-le anumitor trupuri şi mişcări.

Fiecare lucru era aci desbărat de greutate, de culoare, de aromă. Simţuri, forme, mirosuri, toate erau ca maşinăriile deşurubate ale unui ceasornic.

Zămislitorul, în strădaniile sale, născocise mai multe lătrături decît ar fi putut cuprinde toţi cîinii din lume. Prisosul plutea acolo, în tainica încăpere, laolaltă cu dangătul clopotelor încă neturnate, cu şuietul locomotivelor, cu behăitul turmelor, pe care trebuia să ne mulţumim să ni le închipuim doar.

Renunţasem să încerc să mai aflu obîrşia sunetelor, a lucrurilor şi conturul umbrelor rămase neîncepute, sau pe care zămislitorul nu le mai dusesese pînă la capăt. Îmi închipuiam de pildă că această sclipire luminoasă era şlefuirea unui lucru ştiut ori neştiut — luciul desprins de obiectul al cărui atribut efectiv era. Astfel însuşirile deveneau de sine stătătoare: rugozitatea era în afara obiectului zgrunţuros, tăişul nu mai ţinea de ascuţişul lamei, dulceaţa în afara lucrului dulce, dogoarea departe de jarul dogoritor, uşurimea, greutatea, duritatea, opacitatea, transparenţa, mobilitatea, înălţimea, lărgimea erau cu toatele în afara lucrurilor uşoare, grele, dure, opace, transparente, mobile, înalte, largi etc. Laolaltă pluteau acolo deavalmă întocmai cum vor fi fost înainte de a se uni cu forma de care fuseseră menite să rămînă unite. Ele nu ştiau de soarta care le fusese hărăzită. Dulceaţa mai putea fi încă atribuită unui lucru amar — mărimea, unui lucru mărunţ, — lărgimea, îngustimei — moliciunea unui obiect dur.

Chiar într-o lume, bine definită, adesea aceste însuşiri se întrepătrund ca şi cînd şi-ar aminti de vremea cînd erau slobode, şi atunci păcălindu-ne vigilenţa, trec de la un obiect la altul. Oare floarea care aparent e numai catifelare şi farmec, nu ne înfige un ghimpe în deget? Aceasta denotă faptul că în loc să stea aşa cum se cade, înfiptă în vîrfurile unii ac — ţeapa se ascunde sub pleoapele albe ale unui trandafir. Tot astfel se întîmplă să descoperim frumosul, urîteniei, răutatea în omul al cărui chip exprimă bunătate.

În penumbra încăperii simţeam plutind ura cu scrîşnete de piatră. Mai zăream nebulosă scăpărări, ca nişte focuri de artificii. Auzeam pentru ultima oară invizibilul ropot de tobă al ploii. Eram gata să închid uşa, cînd într-un colţ am văzut un om aplecat asupra unei mese. Din cînd în cînd atingea claviatura unei maşini care scotea un murmur plăcut, punctat de clinchete şăgalnice.

«Iată încă una din zămisliri de care uitasem, spuse creatorul, o făptură ce vieţuieşte de la sine».

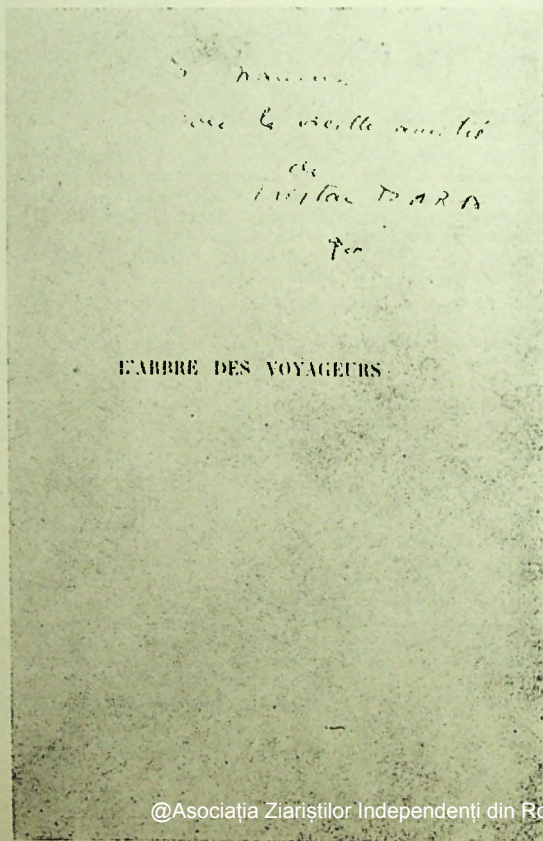
Ne apropiem de personaj fără ca el să ne fi simţit. Omul era îmbrăcat în haine zdrenţuite şi murdare. Obrazul şi mîinile îi erau mînjite de cerneală. Însă maşina din faţa lui era scilpitor de curată şi îngrijită. Pe un ecran se aveau şi dispăreau nişte cifre roşii sau albastre, fapt ce dintr-odată dădea prăfuitului ungher al odăii un aer vesel, sărbătoresc. Omul pînd că poartă pe umeri veacuri, se agita în dreapta şi în stînga şi tot bolborosea vorbe de neînţeles, printre care desluşeam cînd şi cînd — «Ce jale. Ah! Ce jale!» şi se afunda mai departe în dosarele şi hîrtoagele pe care le acoperea cu o ilizibilă caligrafie.

«Este calculatorul unei societăţi de asigurare», mă lămurî zămislitorul. Ceea ce el cercetează cu atîta sîrg sînt listele morţilor. Şi dacă îl vezi atît de amărît este fiindcă descoperă că un asigurat a trăit mai puţin decît prevăzuse el în calculele sale.» — «Asta-i o ticăloşie, vă spun eu!» izbucni calculatorul într-o avalanşă de alte blîguieli. Avea părul răvăşit. Plescăia din buze. «Mi-e tot una», mai bolborosi el şi privirea lui tulbure, rătăcită, dezmeticindu-se ânevoie din

desișul tenebrelor ce-l copleșeau... se îndreaptă asupra noastră. « Pff, pff », nu mă interesează ce vreți să-mi spuneți », pufăi el, dar deodată, recunoscînd pe creator, se smulse din scaun și se ploconi de două ori cu o prea fătarnică smerenie. « Iertați-mă dacă vă stingheresc, începu el să se bilbie, deși el era cel stingherit. Îngăduiți-mi să vă prezint un proiect de asigurare pe viață. Nu dumitale, nu dumitale, domnule Vaillant, și-mi aruncă o privire disprețuitoare și plină de dezgust. Ce nenorocire. Ah ! Ce nenorocire. Riscurile dumneavoastră nu sînt asigurabile, domnule, Vaillant și mă lăsă în plata domnului — dar îngăduiți-mi, zise el, frîgîndu-se iar în două în fața zămisliitorului — va fi cea mai strașnică poliță de asigurare din toată cariera mea, cu o primă infinitesimală, bună de plată la infinit. » Și se aplecă deasupra mesei, mutînd hîrțile și registrele și declanșînd mașina de calcul care scotea un clinchet subțire ca de tramvai provincial.

În românește de BARBU BREZIANU

La paginile 199, 202, 210 și 211, autographe oferite lui C. Brăncuși de Ilarie Voronca, Tristan Tzara și Panait Istrati (Arhiva Brăncuși, Musée d'Art Moderne, Paris)



lui Conet. Grăncuși
- haiduc al muntelui
răi de visuri -
cu dragoste de frate
Pana în totdeauna.

PRESENȚIA LUI GRĂNCUȘI

BRÂNCUȘI

evocat de

JAMES JOHNSON SWEENEY

și SEAN SWEENEY

La 4 noiembrie 1978, Biblioteca Română din New York a găzduit festivitatea inaugurală de întemeiere a Asociației Internaționale Brâncuși, menită să promoveze cunoașterea personalității lui Brâncuși și a raporturilor sale cu lumea artelor contemporane. Cu acel prilej, directorul general al muzeului Solomon R. Guggenheim din New York, James Johnson Sweeney, care a întreținut cu Brâncuși relații de amicitie, a dat citire unor note ale fiului său, domnul Sean Sweeney care nu putuse fi de față la festivitate, fiind reținut la Thorshavn, în insulele Faroe. Înainte de a da citire acestor însemnări, James Johnson Sweeney a spus câteva cuvinte despre propria sa legătură cu marele sculptor român.

« Despre această relație nu pot spune decât un lucru — a fost bazată pe o mare admirație. Căci într-adevăr, mare era admirația în ceea ce mă privea, și mare era omul, în ceea ce-l privea. Era de o mare afectivitate, cald față de toți prietenii săi, dar cit se poate de dur față de cei pe care nu-i agreea.

Deși subtilă, demarcația era categorică. Avea, într-adevăr, o mare disponibilitate sufletească. Veți afla asta și din amintirile fiului meu, despre atitudinea lui Brâncuși față de el și de sora lui mai mică, — avea 12 ani, pe vremea când îl vizitau — despre bunătatea și afecțiunea lui Brâncuși pentru fetiță pe care deși n-o văzuse decât de câteva ori, în atelierul din Impasse Ronsin. Dar ceea ce ne interesează este Brâncuși — omul. Avea simplitatea, lipsa de ocolișuri a țărânului, calități pe care și le-a păstrat în fiecare moment al vieții sale, până-n ultima perioadă, când l-am văzut la pat, în atelierul său din Impasse Ronsin, doar cu câteva săptămâni înainte de moarte, dacă nu chiar mai puțin. A întruchipat, toată viața lui, țărânul tipic — foarte suspicios în anumite privințe, foarte binevoitor în altele. Dar până la urmă mă tem că a avut de suferit în anumite privințe de pe urma generozității sale, pe care însă, sînt sigur că n-a regretat-o nicicînd. Acum, că a trecut în veșnicie, puțin importă meschinăriile celor ce s-au purtat incorect față de el, căci el a știut să se dăruie cu totul.

Cit privește creația lui, nu-i nevoie să mai vorbesc aici despre calitățile și semnificația ei, prezentă și viitoare. Dar de curind am aflat că operele lui Brâncuși sînt copiate pe scară largă și, ceea ce este și mai regretabil, în mod oficial. Esențială este tocmai acea amprentă personală pe care o poartă fiecare lucrare a sa, prin felul în care a dus pînă la capăt lustruirea bronzului, șlefuirea pietrei sau a lemnului. Toate acele copii, ce n-au trecut pe sub ochiul său exigent, sau prin miinile sale sensibile, pierd mult din valoare. Cei ce le-ar accepta ca opere ale lui Brâncuși ar avea ce regreta. Nu pentru că aș fi eu omul care să ia atitudine radicală față de reproducerea operelor de artă originale, dar cred totuși că, în epoca în care trăim, trebuie să facem tot posibilul spre a proteja individualitatea creatoare a omului și a nu încuraja reproducerea mecanică, ori imitația facilă. Dînd frîu liber acestora, înlesnim mai degrabă producerea unui obiect, decît crearea unui stimulent spiritual. Căci stimulentul spiritual este ceea ce iradiază din polisajul Păsării în văzduh, sau din prelucrarea lemnului brut, măiestrie desprinsă de acasă, din România. Acolo, se întîlnesc frecvent porți de lemn sculptat, de exemplu în ținutul din jurul Craiovei sau al altor orașe din România, țară pe care o cunoștea atît de bine și al cărei valori și le-a asimilat atît de profund. Contemplăm aceste bucăți de lemn. Sînt cît se poate de asemănătoare cu obiecte purtînd alte denumiri decît cea de «coloană» dar amintind tocmai de Coloana fără sfîrșit. Oricine a vizitat România, și mai ales Oltenia, va confirma filiația față de acele opere de artă, va sesiza rădăcinile folclorice, meșteșugărești ale creației lui. Acesta a fost punctul de plecare al artei lui Brâncuși, pe care el avea s-o ducă pe culmile rafinamentului de pildă în Pasărea în văzduh, sau în profunzimile de sensibilitate ale lucrărilor sale de mici sau mari proporții.

Am avut șansa de a-i fi alături și de a găsi modalitatea — grație administratorilor Muzeului Guggenheim — să pot aduce cîteva lucrări remarcabile de -aie lui Brâncuși în muzeu, aici la New York; altfel, cred că ele n-ar fi ajuns în acest loc unde sper că vor fi frecvent expuse, după cum și merită. Căci simțim că ne lipsește ceva atunci cînd marile opere ale lui Brâncuși sînt absente o vreme din expozițiile New York-ului, oraș pentru care el avea un respect deosebit, din rațiuni aparte. Există, desigur, multe aspecte ale personalității sale, mai greu abordabile, cum ar fi, de exemplu, gradul de sofisticare al operelor sale, pasiunea ce-o avea pentru golf, ca și relația sa cu John Quinn, sau cu femeile, cărora, după cum afirma el, le datora atît de mult, — «Bărbatul n-are decît de învățat de la femeie». Un mare respect a purtat, de asemenea, cîtorva doamne ale vremii sale, care l-au iubit și admirat, deopotrivă, ca om și artist. Era, într-adevăr, un om ales pînă în străfundurile ființei sale».

James J. Sweeney a încheiat spunînd: «Sper că am izbutit să vă fac o idee despre admirația ce am purtat-o lui Brâncuși și despre adîncile rădăcini ale artei sale, despre căile noi pe care el le-a deschis sculpturii încă de la începutul secolului și pe care le-a urmărit pînă la moarte. A fost un om remarcabil și noi i-am rămas cu toții datori. Îmi exprim credința că asociația noastră se va putea achita măcar în parte de obligațiile ce revin țării noastre și acestui secol, față de Brâncuși».

După cuvîntare, d-l Sweeney a dat citire în continuare comunicării pe care fiul său, Sean Sweeney care — neavînd cu sine, la Thorshavn, cărțile de referință despre Brâncuși, și nici jurnalele sale din 1955 și 1956 — reconstituisese totul din memorie:

«Am devenit conștient de personalitatea lui Brâncuși după cel de-al doilea război mondial. Pe vremea aceea mama, tata, sora mea cea mare și cu mine, o vizitam

pe Mary Reynolds la Paris. Ea fusese aceea care-i purtase de grijă lui Brâncuși în timpul războiului, când era bolnav și singur, iar apoi a continuat să treacă pe la atelierul sculptorului în scurtul timp pe care l-a mai avut de trăit. Era dintre acei puțini oameni în care el avea deplină încredere. În 1955, când tatăl meu pregătea expoziția programată la Muzeul Solomon R. Guggenheim, s-a pus problema acordului lui Brâncuși pentru împrumutarea citorva lucrări, ceea ce a dus la o serie de vizite în atelierul din Impasse Ronsin. În vara aceea l-am întovărașit pe tatăl meu într-o asemenea împrejurare. Taxiul neputînd intra pînă la ușa atelierului, a trebuit să ne continuăm drumul pe jos. Brâncuși nu era singurul sculptor cu atelierul în Impasse Ronsin; datorită acestui fapt, jur împrejurul lor se aflau mormane de reziduuri ale creației, din marmură, bronz, precum și roți de fier ruginite, roți dințate și mufe de-ale lui Jean Tinguely. Ușa lui Brâncuși era scundă și dădea direct în atelier. Intrarea era simplă și fără nici o treaptă. Tata a sunat. Am așteptat și dinăuntru se auzi apropiindu-se lipăit de papuci. Ușa se crăpă și mai întii apăru un fuior de barbă albă și-un ochi bănuitor. Apoi ușa se deschise larg; fața-i era zimbitoare și ochii-i străluceau. Brâncuși era fericit să-i revadă pe părinții mei și zicea că-i foarte încîntat că sora mea — de 12 ani pe atunci—venea din nou să-l vadă. Zicea că-i pregătise, anume pentru ea, un dar. Era un flacon de parfum. Sculptorul i-a descris cu răbdare procesul extragerii esenței din petala florii și al combinării ei cu alcool. Nu de mult, vara trecută, pe cînd mă aflam în Irlanda, am dat peste acel flacon și-am constatat cu încîntare că-și păstrase vechea aromă cu iz oriental de ulei de trandafir.

În timpul acelei prime vizite, Brâncuși m-a încurajat să cutreier atelierul de unul singur, în timp ce discuta cu tatăl meu organizarea viitoarei expoziții. Atelierul, în sine, nu era prea mare ca suprafață și volum, deși raportîndu-ne la alte criterii, era de fapt o lume sau un întreg univers. Avea despărțituri care comunicau între ele, de după care te regăseai față-n față cu lemnul și metalul. Totul acolo era conceput și orînduit de un singur om, ceea ce era o altă modalitate de a-ți asigura solitudinea. De cite ori l-am vizitat, n-am întîlnit niciun alt musafir la el. Cînd ne-am luat rămas bun, tatăl meu i-a spus că aveam să rămîn în Europa, ca să-mi completez studiile la Cambridge, el însuși întorcîndu-se în America. Brâncuși ni s-a plîns de reporteri, față de care se purtase atît de generos. Le acordase îngăduința de a fotografia atelierul, dar ei o făcuseră totuși pe furiș, prinzîndu-l în obiectiv ca și cînd ar fi pozat pentru publicitate. Am fost și eu afectat de acest lucru, nu numai pentru faptul că profitaseră de un bătrîn, care se întîmpla să fie și un mare artist, dar și pentru că intenționam eu însumi să-i obțin acordul pentru cîteva fotografii.

Lui Brâncuși îi făcea plăcere să-și spună părerea despre mersul lucrurilor în lume, despre ceea ce relatau ziarele și revistele; am înțeles totuși, că cel mai bun lucru ar fi fost să aștept ca să deschidă el discuția: am făcut greșeala de a-l întreba dacă aflase de alegerea lui Jean Cocteau la Academia Franceză. Cocteau era etichetat de «cabotin», actor de duzină, și era blamat pentru jocul său lipsit de cuviință.

Cel mai fericit era Brâncuși cînd se îndeletnicea cu ceva, sau cînd povestea cum a făcut cutare lucru, indiferent dacă era vorba de o capodoperă, de-un flacon de parfum sau doar de-o mîncare sau băutură pregătită de el însuși. De cîteva ori mi-a pregătit o băutură după o rețetă proprie: turna apă Perrier, dintr-o sticlă verde în formă de pară, whiskey scoțian dintr-o sticlă pătrată de Johnny Walker-Red Label, și adăuga un amestec de miere și apă. Mi-a explicat că mierea și apa fuseseră încălzite în prealabil, ca să nu se separe și mi-a atras atenția asupra purității alcoolului și a mierii. Nu-mi rămînea decît să recunosc că rezultatul era o băutură delicioasă.

Pomenea de nume și locuri ce-mi erau cu desăvîrșire necunoscute. Odată s-a referit la ceva dinainte de război și mi-a trebuit timp ca să realizez că, de fapt, era vorba de

primul război mondial. Am aflat mai târziu că și vechiul prieten al lui Brâncuși, V. G. Paleolog, pomenea diverse lucruri, la fel de nonșalant, față de generația tină. Altă dată, m-am dovedit mai ignorant și mai lipsit de experiență decât își închipuia el. Într-un cui, atârna un sac de pinză, cu croșe de golf, dăruite lui, de John Quinn. Vorbind de ele și de încercările lui în materie de golf, Brâncuși nu se-ndoa că-l cunosc personal pe John Quinn. Tot așa, nu se-ndoa că aș fi cunoscut-o pe Mary Reynolds. Îmi povestea ce femeie minunată era, și totuși de câtă tristețe a avut parte în viața ei. Părea a fi convins că, femeile deosebite au parte, de cele mai multe ori, de vieți triste, sau poate că tocmai viețile lor triste le imprimă ceva deosebit.

De câte ori îl vizitam, cutreieram împreună atelierul, iar Brâncuși se oprea și mai muta din loc cite o lucrare, sau doar le atingea cu tandrețe paternă. De multe ori, revenea la aceleași subiecte. De pildă, ridica Nou-născutul, îi atingea formele line, apoi mi-l trecea mie. Vorbea de mame, de păsări și copii adesea repetindu-și aforismul: « Cînd încetezi să mai fii copil, ești deja mort ». Mă asigura, apoi, că el avea să se păstreze mereu copil. Avea o glumă favorită în legătură cu Broasca țestoasă, glumă pe care se vede că o gusta, căci am auzit-o în repetate rînduri. O puneă pe burtă și vorbea de broaștele ce înoată în mările calde. Apoi, înainte de a pleca de lingă ea, avea grijă s-o întoarcă din nou pe spate, zicînd că, altfel, ar fi luat-o din loc. Așa, cu burta-n sus, era neputincioasă și nici că mai putea umbla.

Brâncuși pomenea diverse scrisori cu oferte de cumpărare pentru unele lucrări, dar nici nu se gîdea să se despartă « de copiii lui ». Vorbea de înutul delfinilor în mare și de zborul păsărilor în văzduh. Despre Coloana fără sfîrșit, de lemn, aflată în atelier, susținea că poate fi executată la orice dimensiune. « În România, am făcut-o din oțel, de 30 m înălțime, dar poate fi înălțată pînă la cer. » Mi-a arătat apoi fotografii ale Coloanei de la Tirgu Jiu, cu corpurile ei romboidale urcînd către cer, afotograf fără sfîrșit.

Tot în teancul acela era și portretul făcut lui James Joyce. Din nou, Brâncuși își închipuia că, tot prin intermediul familiei mele, probabil, nu se putea să nu-l fi cunoscut pe Joyce. Am încercat, discret, să-i delimitez generațiile, spunîndu-i că, vag, îmi aminteam de Joyce, într-adevăr, de pe vremea cînd venea să-l ia pe nepotul lui, Stephen, de la școala d-nei Jolas, școală pe care o frecventam amîndoi. Am adăugat că asistasem chiar la cununia aceluiași nepot, la primăria din arondismentul XVI, cu cîteva luni în urmă, la 15 aprilie 1955. Nu era decît o vagă asociere, care însă, pîru a-l inspira pe Brâncuși la elogiarea meritelor lui Joyce. Remarcasem legătura filosofică dintre James Joyce și Brâncuși, privind concepția lui Vico, semnificația spiralei, a cercului, a începuturilor și finalurilor. Mai apoi mi s-a amintit și de faptul că ambilor artiști li se refuzase recunoașterea oficială a operelor, mai târziu chiar judecate în tribunalele din S.U.A. Primul proces intentat lui Ulysses, ca operă pornografică, avusese loc cu cinci ani înaintea procesului din 1926, intentat Păsării în văzduh considerată a fi nu o operă de artă, ci o simplă bucată de metal brut. Ambii artiști au creat în exil, Joyce plecat din Dublin, Brâncuși din România, din împrejurimile Craiovei. Dar sculptorul părea să-l admire pe Joyce în special pentru integritatea sa, pentru categorica respingere a oricărui compromis, pentru indiferența lui față de opinia publică, pentru dificultățile întîmpinate și nefericirea-i personală. În ajunul întoarcerii mele la Cambridge, cînd mi-am luat rămas bun de la el și-ă rostit din nou, cu tîlc, un aforism: « N-ai decît de învățat de la femeie ». l-am reîntors replica, cum că eu avusesem multe de învățat de la el.

Într-o zi senină, la Paris, am vizitat cimitirul Montparnasse, și urmînd indicațiile lui Brâncuși, am găsit cu ușurință, Sărutul. Îmi spusese cunoscuta poveste a româncei care s-a sinucis din cauza iubirii neîmpărtășite pentru un bărbat mai vîrstnic. Am foto-

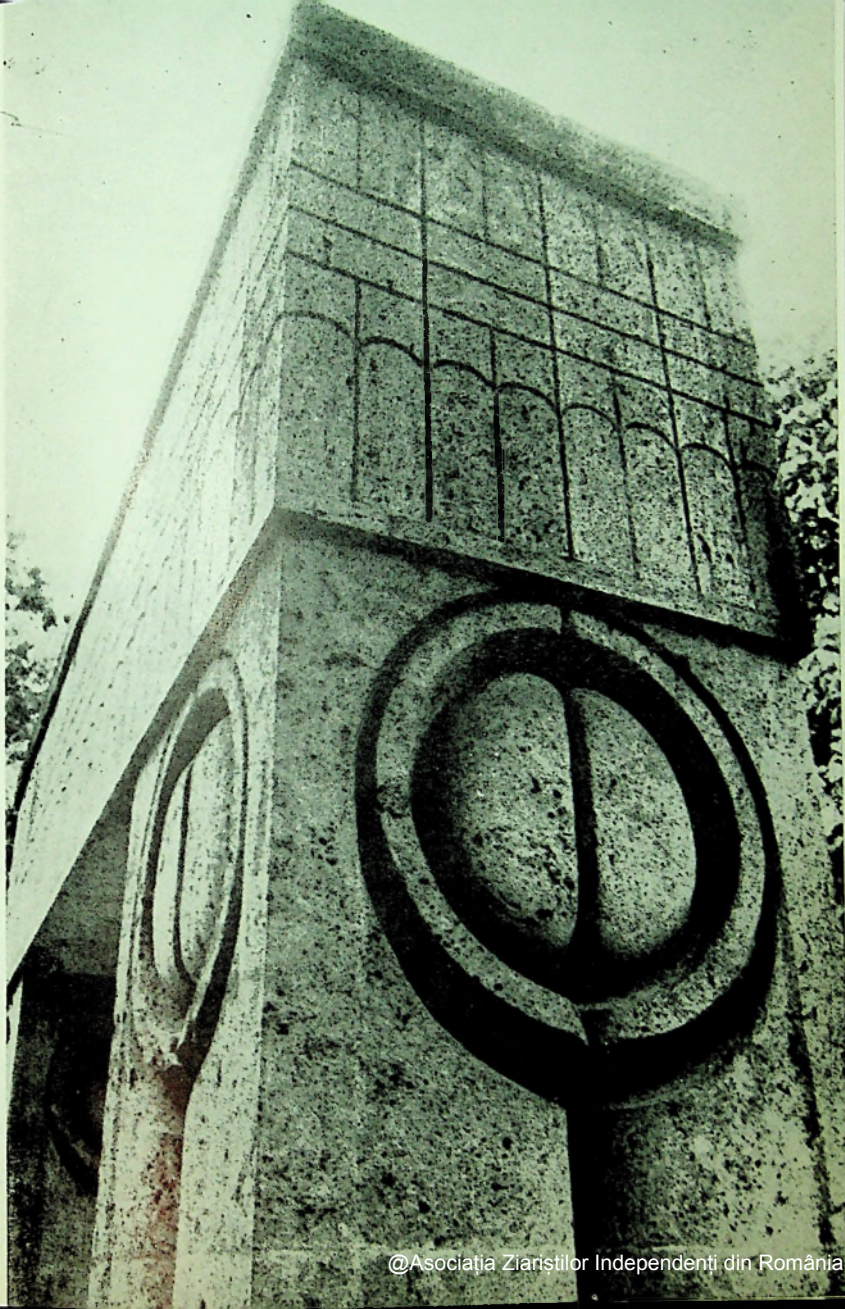
grafiat sculptura din toate părțile, mai ales de pe soclul unei pietre funerare din apropiere, de aceeași înălțime cu Sărutul, înlesnindu-mi astfel luarea câtorva poziții fără niciun obstacol. Ba mai mult, din acest unghi, Sărutul căpăta un fundal de cărămidă roșie, peretele lateral, al unei case. Mi-au plăcut cărămizile din fundal și am potrivit diafragma la 22, ca să le prind clar în obiectiv. Filmele au fost lucrate la Cambridge și am trimis apoi fotografii atât la New York, cât și autorului, copii mărite, mulțumindu-i din nou pentru ospitalitate. Când m-am întors la Paris, i-am telefonat. Brâncuși mi-a răspuns foarte prietenos și m-a invitat la el, a doua zi. În drum spre Impasse Ronsin, m-am oprit la mezelărie și-am cumpărat niște iaurt, friptură rece, și o turtă dulce, iar apoi, la brutărie, unde mi-am luat o pâine proaspătă de seară. Deși Brâncuși prefera propriile lui preparate, nu refuza ceea ce-i duceam gata pregătit, cu condiția să nu fie rețete sofisticate. Vizita a decurs ca de obicei. Brâncuși m-a întrebat de familia mea și de expoziția din New York. Avea o părere defavorabilă despre colecționari și muzee. Am făcut un tur al atelierului, și mi-a vorbit de Regele regilor, subliniind că sculptorul trebuie să cunoască lemnul și să știe cum să-l lucreze.

A preparat o băutură cu miere și a gustat câte ceva din ceea ce adusesem. Mi-a vorbit despre ȣigani din Tirgu Jiu, ca fiind un trib provenit tocmai din India și m-a întrebat dacă avem și noi ȣigani în Irlanda. Am încercat să-i explic diferența dintre ȣigani și zlătari. M-a întrebat de Beckett, a cărui piesă, *En attendant Godot*, tocmai se juca pe-atunci. Tot timpul vizitei am așteptat să pomenească de fotografiile Sărutului, pe care i le trimisese din Cambridge. Speram chiar să aud un cuvânt de laudă din partea maestrului. Dar sosind momentul să plec, tot nu venise vorba de fotografii. Necugetat, am hotărât să atac problema. L-am întrebat dacă a primit fotografiile. « Da, erau foarte proaste ». Brâncuși a scos fotografiile dintr-un bufet și mi-a arătat cărămizile, atât de fidel prinse. « Dacă-și fi vrut o cărămidă, a spus el, aș fi făcut-o. Când îmi fotografiezi sculpturile, nu trebuie să mai prinzi nimic altceva în cadru. Să-ți arăt » ! Și m-a dus lângă un teanc de fotografii. « Așa trebuie să fotografiezi sculpturile mele. Pozițiile astea le-am luat cu un aparat făcut chiar de mine. » Fundalul fusese înlăturat din toate fotografiile. Bănuiesc că eram foarte roșu la față. Mi-a istorisit apoi o întâmplare cu aparatul de fotografiat pe care și-l făcuse. Odată terminat, ieșise cu el pe bulevard, în căutare de subiecte, ca să-l încerce. Întâmplător s-a întâlnit cu Victor Brauner, căruia i-a arătat noul său aparat. Brauner l-a întrebat dacă-l poate folosi, și a fotografiat cel mai apropiat imobil. Cîteva ani mai tîrziu, el se muta chiar în casa pe care o fotografiasse. Acolo stătea cînd și-a pictat autoportretul cu ochiul scurgîndu-i-se din orbită, cum s-a și întîmplat, în urma unei încăierări într-o cafenea¹. Obiectivul lui Brâncuși ținea la amplificarea luminii, — al bietului Brauner — la pierderea ei.

Ultima mea vizită la atelier, am făcut-o cu tata, mama și sora mea mai mică, după închiderea expoziției din New York. Brâncuși era într-o dispoziție de zile mari și ne-a primit cu o sticlă de șampanie, pe care a scos-o la iveală dintr-un dulap. În loc să desfacă sirmele care țineau dopul, le-a retezat cu un imens clește de sculptură.

În românește de CECILIA BURCESCU

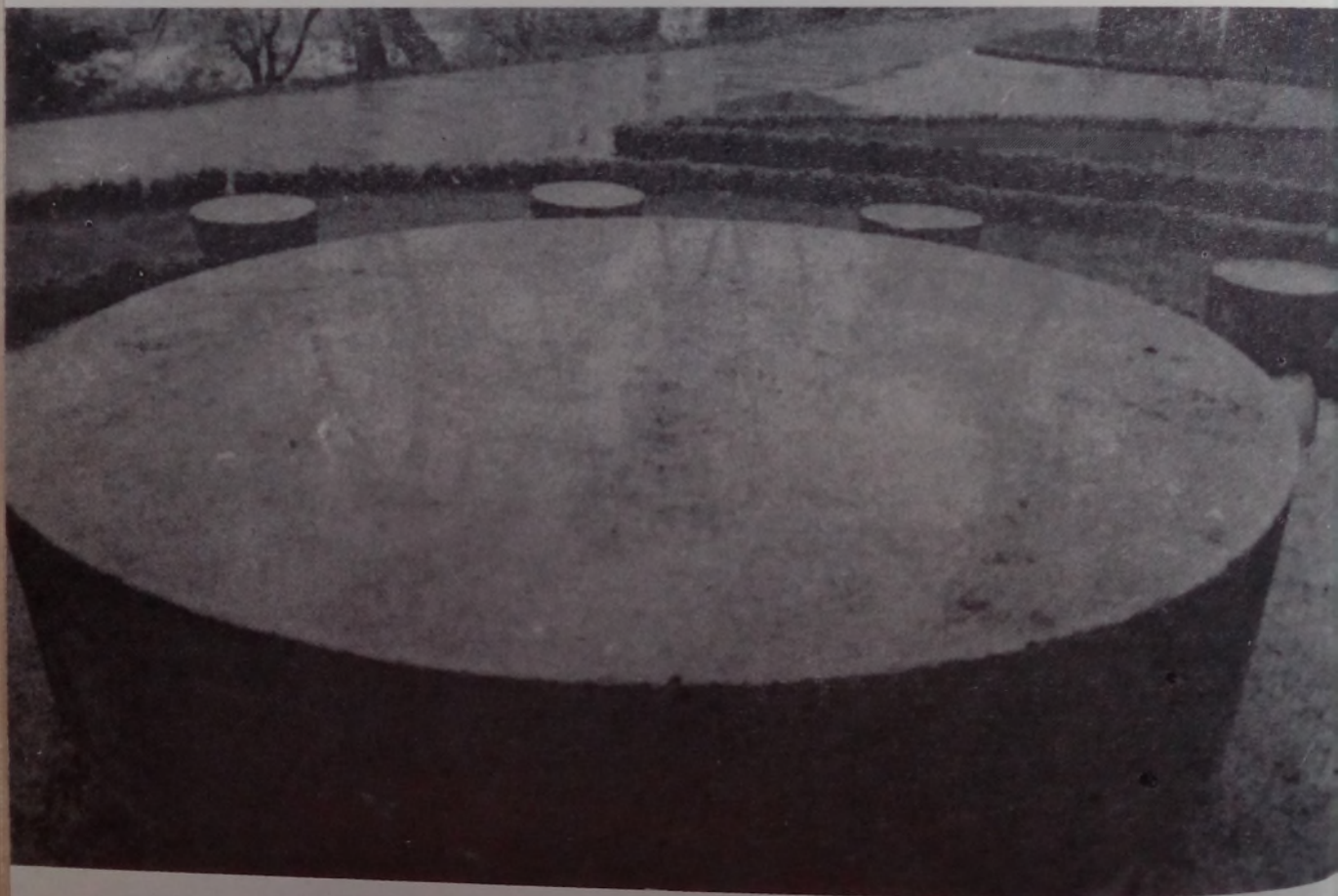
¹ Este vorba de autoportretul premonitoriu al picturului, al cărui ochi stîng apărea scos. Tabloul a fost pictat în 1931, cînd Victor Brauner locuia în rue du Moulin Vert sub același acoperiș cu Giacometti și Tanguy; iar accidentul evocat este cel petrecut în 1938 cînd pictorul și-a pierdut cu adevărat ochiul în atelierul picturului Oscar Dominguez din Bulevardul Montparnasse 83, în rixa dintre doi camarazi.



«...recunoștința mea, pentru experiența de neuitat a călătoriei mele prin atît de deosebita voastră Românie. Cu adevărat, nu mi s-a întîmplat să încerc vreodată sentimentul unei trăiri afective mai calde ca aceasta — n-aș putea s-o asemăn decît cu experiența primei mele reîntoarceri, după război, în Japonia».

ISAMU NOGUCHI — într-o scrisoare către Barbu Brezianu

have never had a more
heartwarming occasion
— which can be only
compared to my first
visit after the war to
Japan.



MĂRTURISIRE despre BRÂNCUȘI

1932(??)
→ 1922(??)

În aprilie 1972 puțin timp după sosirea mea la Paris cu o bursă Guggenheim — aveam 22 de ani —, am fost dus la atelierul lui Brâncuși de scriitorul Robert MacAlmon. Văzusem expoziția lui în anul precedent la Brummer Gallery din New York, iar faptul că l-am convins să mă primească ucenic în diminețile lunilor următoare, a fost copleșitor pentru mine.

M-am bucurat atunci de privilegiul de a-l vedea pe Brâncuși în deplina maturitate a carierei sale, în culmea forței sale creatoare ; se arăta deosebit de generos cu mine și chipul îi zîmbea întotdeauna. Pe atunci era deja omul care avea să fie pînă la sfîrșit. Totul la el părea învăluit într-o aură de alb. Veșmintele lui erau întotdeauna albe, barba, albă, iar atelierul era presărat cu praful alb al blocurilor de marmură. Două mese rotunde, masive, de ipsos, îi serveau drept socluri ; mai era și o sobă albă, pe a cărei plită gătea delicioasele lui fripturi ; și mai erau și doi cîini albi cărora le dădea lapte într-o străchinioară.

Atelierul era spațios, cu tavan înalt, luminator mare și ferestre largi. Într-o mică încăpere alăturată era dormitorul. Lîngă perete stăteau cîteva versiuni ale *Coloanei fără sfîrșit*, alături de un șurub gros, din lemn, provenit de la un teasc, și niște grinzi vechi. Se mai aflau și elemente arhitecturale, din ipsos, un capitel și un stîlp al *Porții sărutului* care, împreună cu masa de ipsos, avea să apară mai tîrziu în compoziția pentru grădina publică de la Tîrgu Jiu, din România.

Îmi amintesc și cîteva din sculpturile pe care azi le știm cu toții : *Cocoșul* și *Căucul* din lemn, un *Ou* din marmură vrîstată, precum și cîteva socluri și postamente, tot

de el făurite. Mai era *Păsărea în văzduh*, și splendida masă de lucru făcută anume pentru ea.

Tot timpul rezervat muncii mi l-am petrecut în acest atelier, pînă în ziua dezasturului. Căci venind acolo, într-o dimineață, am găsit podeaua prăbușită într-un beci plin de apă și Brâncuși a trebuit să se mute peste drum, în două ateliere mici din fundătura Ronsin, loc pe care l-a transformat, și în care avea să rămînă de altfel pînă la sfîrșit. Reconstituirea acestui atelier se află la Musée d'Art Moderne din Paris.

Brâncuși a început prin a-mi face inițierea punîndu-mă să cioplesc întîi o placă din calcar, hărăzită să devină soclu. Înainte de orice, m-a învățat să tai corect și să netezesc părțile colțuroase, apoi cum să nivelez spațiul, săpînd șanțulețe și, în cele din urmă, cum să ajung la forma cubică. Însista asupra modului adecvat de a ține în mîini fiecare uneltă, după felul lucrării și al materialului; stăruia îndelung asupra respectului datorat tuturor acestora.

Lemnul, de pildă, trebuia să-și păstreze calitatea de lemn, prelucrarea fiind însuși procesul de natură să facă posibilă vădîrea acestei însușiri. Brâncuși prefera un uriaș baltag, ori securea, mai curînd decît tesla. Unealta lovea cu putere, căișul făcînd să apară fibra ca șlefuită. Joagărul, lung de vreo patru picioare, trebuia să taie numai în virtutea greutății; nimic forțat în execuția mișcării. Ascuțirea uneltelor era un ritual premergător, de la care pornind, lemnul însuși avea să-și dezvăluie natura. Acest gen de lucru cu lemnul nu-mi era străin. Fusesem întîi ucenic la un dulgher în Japonia, la vîrsta de 10 ani; uneltele, pe care le păstrez și acum, le-am adus cu mine în America, la 13 ani. Semnificația deosebită pe care o acorda Brâncuși prelucrării directe a lemnului este foarte cunoscută în Japonia.

Dar cioplirea pietrei era pentru mine un lucru nou. În America nu avusesem asemenea experiență și acest proces de înlăturare, care este cioplirea, reprezenta tocmai opusul a tot ce învășasem atît de repede în legătură cu trucerile și efectele facile pe care le oferă lutul. Ar fi trebuit să dau uitării tot ceea ce făcusem pînă atunci ca sculptor, ca să mă pot naște, tot ca sculptor, pentru a doua oară; dar acest lucru, din recalcitrantă, nu l-am făcut decît mult mai tîrziu, după ani de ezitare, după întoarcerea la New York.

Brâncuși s-a străduit să-mi imprime dorința de a lucra cu dăruire și străduință. Striga la mine: « Concentrează-te și nu te mai uita pe fereastră » sau « Nimic din ce faci nu e de dragul plăcerii sau al studiului. Poartă-te ca și cînd ceea ce faci ar fi cel mai important lucru pe care-l ai de făcut în toată viața ta ». Și m-am ținut îndeajuns de bine de treabă pentru ca Brâncuși să se încreadă în mine și să-mi pună să-i dau o mîină de ajutor în faza de început a cioplirii *Păsării în văzduh*, din marmură. La un moment dat am folosit un așa zis *chemin de fer*, care consta din niște bucăți dintr-o lamă de fierestrău fixate în lemn; făcea un zgomot ca de tren.

Brâncuși șlefua pe atunci la un bronz turnat, de nuanță deschisă, pentru o altă *Pasăre*. Pila lungă trebuia să fie folosită pe toată lungimea, urmînd curbura

suprafeței. Cîteodată, datorită firelor de nisip din mulaj, apăreau mici adincituri, care trebuiau umplute. Un prim mulaj fusese de aceea abandonat. Brâncuși tindea întotdeauna spre perfecțiune și strădania aceasta spre perfect nu putea fi realizată decît prin propria lui trudă asiduă.

Presupuncam că unele din bronzuri au urmat marmurilor. Multe din ele trebuie să fi fost turnate după marmuri. Dar, întotdeauna, între ele se puteau observa deosebiri subtile, cît și altele mai vădite. De aceea aș zice că în acest stadiu al transpunerii, lucra cu ghipsurile, în așa fel încît ambele variante să fie unice. Acesta a fost cazul bronzului *Leda*, pe care m-a însărcinat să merg să-l lustruiesc în fiecare săptămînă la *Salon de Tuileries*.

Poate că unele lucrări le-a făcut mai întîi în lut, dar (dacă într-adevăr așa e) înlăturase orice urmă. Există un Cocoș, evident lucrat întîi în ghips; alte lucrări păreau cioplite, ca și elementele arhitecturale, poate cu intenția de a pregăti cioplirea în piatră.

În legătură cu bronzurile, e important de știut că Brâncuși pricepea unicitatea fiecărui, atunci cînd îi veneau de la topitorie; esența metalului răsărea atunci de sub zgura și patina rămasă după turnare.

Amintirile mele despre conversațiile cu Brâncuși sînt, din păcate, fragmentare. Îmi amintesc vag o povestire cu un crocodil pe plaja de la Deauville și cu niște peripecii legate de aceasta. Odată mi-a spus cum și-a rupt un picior și a fost dus într-o colibă din pădure noaptea, necaz din care a scăpat datorită cunoștințelor lui de sculptor, punîndu-și singur piciorul în ghips. Nu mă îndoiam că avea o mulțime de cunoștințe din sfera gîndirii mistice străvechi, despre Milarepa, de pildă, sfîntul tibetan. Dar nu vorbea deloc engleza, iar franceza mea era pe atunci, derizorie. Așa că ne duceam împreună la filme pe *rue de la Gaité*.

Cînd după război, în 1949, l-am revăzut pe Brâncuși: devenise foarte nemulțumit de oameni, de francezi în special, despre care zicea că sînt « inutili ». Pe germani îi considera întrucîtva mai buni. Ei, cel puțin, fabricaseră o oglindă discoidală din oțel inoxidabil, destul de reușită, pentru micul său Pește din marmură cenușie. Dar nici aceasta nu se dovedise bună de nimic și a fost nevoit să refacă totul manual. Americanii, zicea el, erau singurii care-l puteau înțelege; unii din ei, ca John Quinn, Walter Arensberg și R. Sturgis Ingersoll.

Mi-a pus odată un disc cu muzică africană la un patefon pe care-l confecționase singur. Două brațe acționau simultan pe rile diferite. Pe atunci mă afluam într-o călătorie prin lume, subvenționat de fundația Bollingen, pentru a studia funcția sculpturilor în erele trecute, de la un spațiu geografic la altul — Brâncuși mi-a vorbit despre o încercare a sa, absolut nereușită, în India, unde se dusesese la invitația maharajului de Indore pentru a construi un templu al contemplației și izbăvirii. După cite am înțeles, aceasta urma să închipuie o cruce quadri-dimensională, avînd patru despărțituri în care ar fi trebuit să fie așezate patru *Păsări în văzduh*. Își pierduse o lună de zile așteptîndu-l pe maharajah și, pînă la urmă se lăsase păgubus. Ce păcat

că el, care avea un extraordinar talent pentru arhitectură, nu și-a putut afla altă realizare decît în frumosul ansamblu monumental comemorativ din România. De ce nu lucrase niciodată cu arhitecți? Poate puritatea scopurilor avute de el în vedere să fi exclus ideea unei colaborări.

Prin 1935 cînd l-am întîlnit din nou, mi-a spus că Ingersoll aranjase cu Budd Company, de lîngă Philadelphia (o întreprindere constructoare de vagoane feroviare), să execute o uriașă *Coloană fără sfîrșit* din oțel inoxidabil sudat. Brîncuși nici nu voia să audă de așa ceva; era împotriva tuturor concepțiilor lui.

Cînd, în 1939, Brîncuși a venit la New York, eu pregăteam un mulaj foarte mare, din oțel turnat, care urma să constituie un relief deasupra intrării de la Associated Press, în Rockefeller Plaza. Acest lucru l-a aprobat și l-a privit cu interes; tot atunci am discutat și despre posibilitatea de a turna în chip asemănător *Coloana fără sfîrșit*. Ce păcat că a ținut să se întoarcă la Paris!

Cînd l-am vizitat ultima dată, în 1955, primisem un fel de însărcinare din partea unui muzeu din Japonia care dorea să-i achiziționeze o lucrare pentru 10.000 de yeni (300 \$). Suma era ridicolă și mă făcea să mă simt foarte prost. Brîncuși mi-a oferit, totuși, un ghips, din multe care se găseau la el în atelier la ora aceea. Această propunere — mi-e rușine s-o spun — am declinat-o. De ce? greu de spus: poate pentru că voiam să-i exprim rezervele mele față de ghipsuri și mulaje, ca și cînd acestea nu ar fi putut să aparțină lui Brîncuși. Ciudată scuză, dacă aveam în vedere că un ghips este cel puțin cu un pas mai aproape de original decît un bronz, dacă a fost lucrat de artistul însuși.

Brîncuși păsea prima oară la Paris în acea minunată perioadă a primăverii descoperirilor în arte. Venise să învețe, ca student al Academiei, dar aducînd cu el ceva mai de preț decît învățătura: amintirile copilăriei, ale lucrurilor observate nemijlocit, nu învățate, ale acelei legături cu pămîntul, cu pietrele umede și cu iarba, cu clădirile de piatră și bisericile de lemn, cu butucii ciopliți de mînă și uneltele lucrate tot manual, cu pietrele de hotar, cu zidurile și cu lespezile de mormînt. Aceasta era moștenirea spre care s-a putut întoarce atunci cînd și-a dat seama că arta propriei lui, sculptura, nu putea merge înainte decît născîndu-se din nou, revenind înapoi către începuturi. Era important modul în care se făceau lucrurile: greutatea muncii, limitele impuse de materialele cărora ideile sale trebuiau să li se adapteze pe rînd. Sculpturile timpurii, cum ar fi primul său *Sărut*, sînt concepute în acest fel. Reducînd ideea la minimum, se ajungea la un punct în care ea se contopea cu materia, născînd un fel de vibrație comună, datorită căreia orice surplusuri și irelevanțe erau înlăturate; să spunem, nasul.

Esența sculpturii sale derivă din limitele impuse de material, ca și din modul de lucru impus de acesta. Imaginile se cuibăreau în miezul materiei. Ideea nu era impusă, ci inerentă relației artistului cu materialul. Era o comuniune cu natura, cu natura materialului.

Brâncuși a adus cu el această simțire de departe, de unde venise pe jos, din România. « Cine nu mai e copil, încetează de a fi artist », spunea el. Întreaga lui operă are nevinovăția copilăriei. Fără aceasta n-ar fi existat.

Brâncuși îmi mai spunea : « Faci parte din noua generație, care va merge direct la abstracțiune, fără să aibă de abstras de la natură, ca generația mea ». N-am știut cum să înțeleg asta. Era, într-adevăr, abstracțiunea pură un pas înainte? În fond, nu e vorba de nici un pas înainte, ci mai curînd de recunoaștrerea unei stări ce continuă și impregnează timpul.

Toate manifestările sculpturii sînt extensii mai mult sau mai puțin complexe ale geometriei. Am avut dascăli buni. Pentru Brâncuși, imaginile erau și nu erau abstracte în egală măsură. Nu avea încredere în simpla geometrie. De ce a refuzat să se facă din metal sudat *Coloana fără sfîrșit* e ușor de înțeles. Conceptul era abstract, într-adevăr, dar nu destul de abstract pentru a fi tratat în acest fel. Suprafețele au o modulație subtilă. Coloana din România este din fontă, încă supusă contactului cu omul.

Tot ce a făcut el are bogăția acestei atingeri. Așa cum fiecare frunză ce se naște este nouă, tot așa și arta lui. Nu sînt două frunze la fel, — afară de cele din plastic care întinează peisajul.

Cît privește ideea de a continua spre abstracțiunea pură, — s-ar părea că e mai curînd în afara discuției, acum. Lucrurile vin și se duc, și unele din ele rezistă. Artă rezistă dacă și-a dobîndit o identitate.

În românește de RADU R. ȘERBAN



Cu Isamu Noguchi, pe urma lui Brâncuși

Răsallaltăieri parcă — era prin iunie 1977 — țintind pe peretele atelierului din Long Island City, un afiș al lui Radu Șteflea (afiș ce înfățișa un scaun rotund de piatră cioplit de Brâncuși pentru Tîrgu Jiu) — Isamu Noguchi ne spunea cît de mult ar dori să vină la fața locului, într-o bună zi, și să se așeze în fața *Mesei Tăcerii* ca s-o contemple.

Și iată-l ținîndu-și cuvîntul, coborînd la Otopeni cu un afiș strîns sul, ca un sceptru: afișul expoziției sale de obsidiane, granituri și bazalturi, găzduită pînă la 15 iulie '81, la Galeriile Maeght din Paris. Timpul nu trecuse nici asupra făpturii lui, și dialogul se înfiripa firesc, nespus de repede:

— Ar fi bine să plecăm chiar mîine spre Tîrgu Jiu, fiindcă la 11 mai trebuie să fiu la Roma; iar de acolo la Ierusalim; și apoi la Tokio, la Fukudaya Inn. După care, mă statornicesc pentru cîteva luni de zile la peste 200 de kilometri de Capitală, în ostrovul Shikoku. Acolo mă simt bine, stau vara și lungesc toamna pînă în decembrie, lucrînd în pace, în grădina mea, într-o ambianță pe care singur mi-am creat-o. Am salvat de la pieire — mă laud — o sumă de lucruri și unelte ce mă înconjoară acum prietenește, precum și o veche colibă de lemn, cu toată gospodăria ei.

Este groaznic cum industria, cum tehnica și slugile ei distrug fără urmă și prădesc fără milă cultura și civilizația trecutului, puținii ei martori supraviețuitori.

— Uneori cei mai frumoși martori !

Cel dintîi popas în București a fost în atelierul unui sculptor în lemn: Ovidiu Maitec. În ajunul plecării și deschiderii expoziției sale din Columbia, a primit vizita ilustrului musafir american. După Brâncuși, era primul contact cu un artist român. Afinitățile sînt evidente; Noguchi admiră păsările și o Poartă înaltă, iscusit cioplită, avînd laturile ca niște aripi; examinează atent articulația lor, « cvasimobilitatea » lor. Sculptorii își trec din mînă-n mînă uneltele de lucru; o veche bardă, înflorită cu incizii, stîrnește interesul oaspetelui. « Am și eu una veche, aproape identică, japoneză ».

După fusul orar bucureştean, ora cinei sunase. Afară ploaia încetase. « Să mergem pe jos », ne îndeamnă Noguchi; şi pornim de-alungul atelierelor din strada Ermil Pangratti, străbătînd sub castanii alb înfloriţi, vechiul Parc Filipescu: aleile Modrogan, Alexandru, Zoe, apoi o bucată din fostul Parc Bonaparte, străzile Paris, Londra, Washington, cu vilele lor cu un singur etaj, în diverse stiluri, — cartier înmiresmat de arbori şi de grădinile largi, pline de flori; în faţa unui dublu parter de stînjenei albi, Noguchi se opreşte încîntat:

— Bucureştiul este un oraş tare frumos! Ce bine că nu văd oribilii zgîrie-nori, acele cazărmi monotone ca nişte calupuri suprapuse... Oraşul dumneavoastră are un specific şi o atmosferă care trebuie păstrată. Aceşti irişi au culoarea preferată a lui Brâncuşi. Albul domina şi atelierul din Impasse Ronsin. Totul era luminos: marmura, platourile, căţeaua Polaire (care bea laptele dintr-o farfurie albă), barba lui, vestmintele lui albe, masa rotundă, vatra, pereţii văruţi... Brâncuşi semăna cu un bătrîn meşter din Kyoto, care, îmbrăcat şi el în straie albe, înainte să se apuce de lucru, arunca pumni de sare în stînga şi în dreapta la Răsărit şi Apus şi apoi se ruga...

Seara s-a încheiat cu bucurie la o masă cu caş, cu urdă cu mărar şi telemea cu ceapă, ciorbă de lăbodă, sarmale cu mămăligă, clătite cu vişine şi palin de mai.

A doua zi, luăm lungul drum spre capodoperele lui Brâncuşi, Tîrgu Jiul pentru care Noguchi străbătuse mări şi ţări. O scurtă oprire la cariera de nisip de lingă Pietrari, presărată cu fantastici bolovani rotunjiţi de apele freatiche, semănînd cu nişte ouă de dinozauri — îi aminteşte de alte uriaşe pietre văzute cîndva în California.

De o ne mai înlîlnită frumuseţe i se pare a fi mănăstirea şi palatul lui Vodă Constantin Brancoveanu. de la Hurezi: « Fantastic! » Deşi nu se arătase prea favorabil vizitării muzeelor şi spaţiilor închise, el cercetează şi fotografează cu ardoare biserica şi comorile muzeului. Urcă scara foisorului lui Dionisie; zăboveşte în pridvorul paraclisului şi în Capela domnească: « Ansamblul este superb; pictura şi icoanele au un iz bizantin îmbîlînzit. Minunat! »

Ţinta călătoriei lui de peste 9000 kilometri fusese atinsă. Uitînd şi de oboseala drumurilor româneşti, Noguchi se afla pe înserat, vioi şi alert în Parcul lui Brâncuşi, sub ploaia subţire a primăverii, vesel ca un copil, rotindu-se jurîmprejurul *Porţii Sărutului*, făcînd abstracţie de cei doi îmbrăţişaţi ce se adăposteau sub lîntoul ei... Privea *Poarta* cu afecţiune, atingînd-o cu palmele deschise, bucurîndu-se de frumuseţea fiecărui detaliu — contemplînd-o într-o tăcută exuberanţă.

C'est de la joie pure que je vous donne, ratifica el, parcă, unul din aforismele privitoare la ceea ce emană din lucrările brâncuşiene.

Într-adevăr.

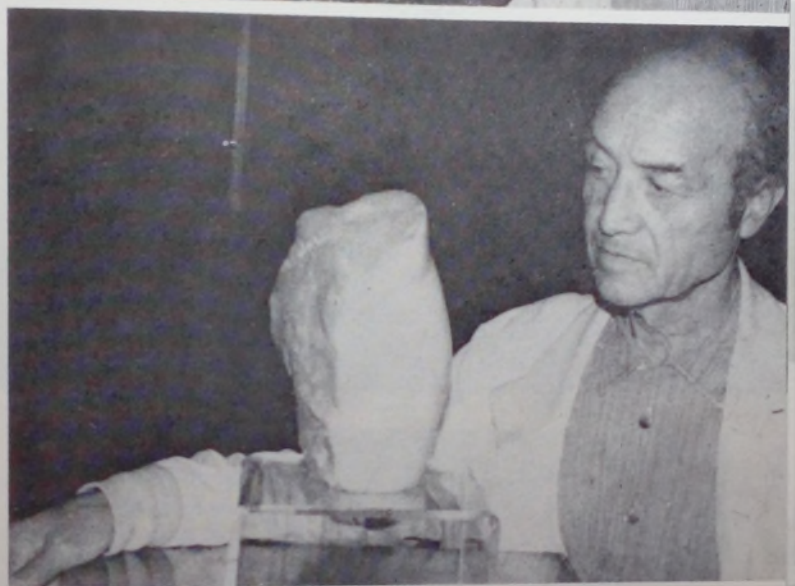
Trece repede şi înconjură *Masa Tăcerii*.

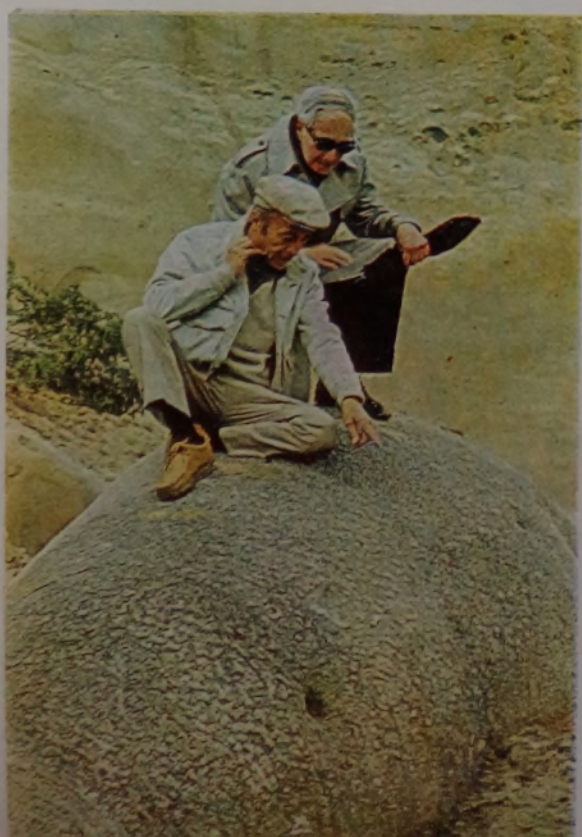
— Are desigur un sens mistic, întueşte el, după ce meditase îndelung.

Îmi vine greu să-l tulbur istorisindu-i cît de frumos era cu ani în urmă, cînd alea nu era asfaltată şi ornamentată cu stupide careuri albe; cînd *Masa Tăcerii* nu era încercuită, ca la un ţintirim suburban, de un briu de buxus tuns soldăţeşte şi acoperind totuşi parţial scaunele; nici păzită de 2 tăblii înfipste: « Nu călcaţi pe iarbă. Nu atingeţi operele » şi nici nu era — în stînga şi în dreapta — flancată de două platbande în formă de plămîni, sau de imense lespezi de marmură funerare scrise cu aur în trei limbi.

Se va fi sfîit poate să ne atragă atenţia asupra acestor culpabile intervenţii într-un peisaj ce se cerea neprihănit.

La Muzeul de Artă din Craiova — examinînd Torsul brâncușian





Printre ciudații bolovani de la Pietrari



Isamu Noguchi revine la *Poarta Sărutului*. O reexaminează, o refotografiază și se oprește drept în față.

— Mi se pare a fi un adevărat Altar. Este desigur capodopera lui Brâncuși. Priviți-i armonia proporțiilor și ritmul săruturilor.

Pornim acum pe « Calea Eroilor », spre *Coloana recunoaștinței fără sfârșit*.

— Îi sînt deasemeni foarte recunoscător. Mă simt fiul lui spiritual; de aceea îmi și port pașii cu bucurie pe aici . . . Brâncuși, la începutul secolului a fost și a însemnat — mai ales după impresionismul pictural al lui Rodin — o lovitură de trăznet pentru arta noastră contemporană.

— El și Picasso . . .

— Nu chiar. Picasso este altceva. N-a priceput arta neagră, a văzut-o doar la suprafață și a interpretat-o într-un chip artificial. *Domnișoarele din Avignon* sînt aproape o caricatură ! Nu a înțeles sensul sacru, rolul adînc cultic al acestor sculpturi.

— Așadar nu vă place Picasso.

— Nici Brâncuși nu-l agreea. Îl socotea versatil. De altfel, a avut atîtea faze și atît de osebite, atît de contrastante — încît nu știm prea bine care mai e adevăratul Picasso . . . Făcea și prea mult: cu miile . . .

— În timp ce întreaga operă a lui Brâncuși nu însumează nici 300 — cu versiuni cu tot.

— Dar vedeți, Brâncuși, chiar și în versiunile în bronz pe care le făcea după marmură sau platuru — le diferenția, lucra asupra lor, le șlefua cu mîna lui — încît nici o *Domnișoară Pogany* nu este perfect identică una cu alta. Niciodată el nu a făcut negustorie, ci — cu pasiune — numai artă pură. Adesea născocea soluții nemaipomenite.

Deși în acele neuitate ale mele dimineți de lucru din impasse Ronsin m-a învățat meserie serioasă — nu mi-a divulgat însă toate tainele lui de atelier.

— De pildă?

— Nu știu nici pînă în ceasul ăsta cum putea izbui, cu uneltele lui vechi, departe de tehnica modernă de azi, să realizeze acele neverosimile, miraculos de subțiri tije ce susțineau *Păsările în văzduh*! Poate că lua blocul brut de marmură și începea să taie, mai întâi, chiar piciorul acela de-o extremă subțirime — și dacă nu izbutea lua un altul . . . Apoi continua cu trupul *Păsării*. În pofida celor ce se afirmă, cred că *Măiastra* și *păsările* brâncușiene au și un imponderabil teluric; par a fi atrase de pămînt.

Ne apropiem de *Coloana fără sfîrșit* și nu se poate că nu traversăm cele patru rînduri de șine C.F.R. (cu privilegiul pentru noi, de a nu fi adăstat totuși lentinele manevre ale vreunui tren).

Noguchi propune aci soluția unui pasaj subteran în pantă, care la un moment dat să se îngusteze pe măsura unui singur pieton.

— Ca în neîmplinitul Templu de la Indore . . .

. . . lărgindu-se apoi treptat-treptat; iar urcușul lăsînd să se ivească și să crească, deodată, mult apropiată — *Coloana*.

Discipolul lui Brâncuși ne promite să schițeze, cînd se va întoarce la Shikoku un proiect al acestei căi subterane. « Va fi planul nostru », adăugă el cu un șagălnic aer complice.

— Va fi prinosul dumneavcastră, ca o uvertură, pentru *Coloana* de la Tîrgu Jiu.

— Privind-o, îmi dau seama de ce Brâncuși nu s-a învoit să înalțe acea mai mare *Colocnă* la Philadelphia.

— Deși în toamna anului 1938, plecase din București cu gîndul să o realizeze: « Mă imbarc pentru Philadelphia, unde montez *Columna înfînită*, pe o piață publică » — spusese el scriitorului Petre Pandrea.

— El însă dorea să fie durată din oțel inoxidabil. Firma « Budd Company » a fost de acord, dar nu a acceptat să fie alcătuită decît din elemente sudate. Brâncuși s-a împotrivit. Și bine a făcut. O *Colocnă* din elemente sudate mecanic nu ar mai fi fost o sculptură, ci un imens obiect decorativ. La Tîrgu Jiu i s-a respectat întocmai voința: vedeți elementele stau firesc orînduite. Este o măreață sculptură în aer liber.

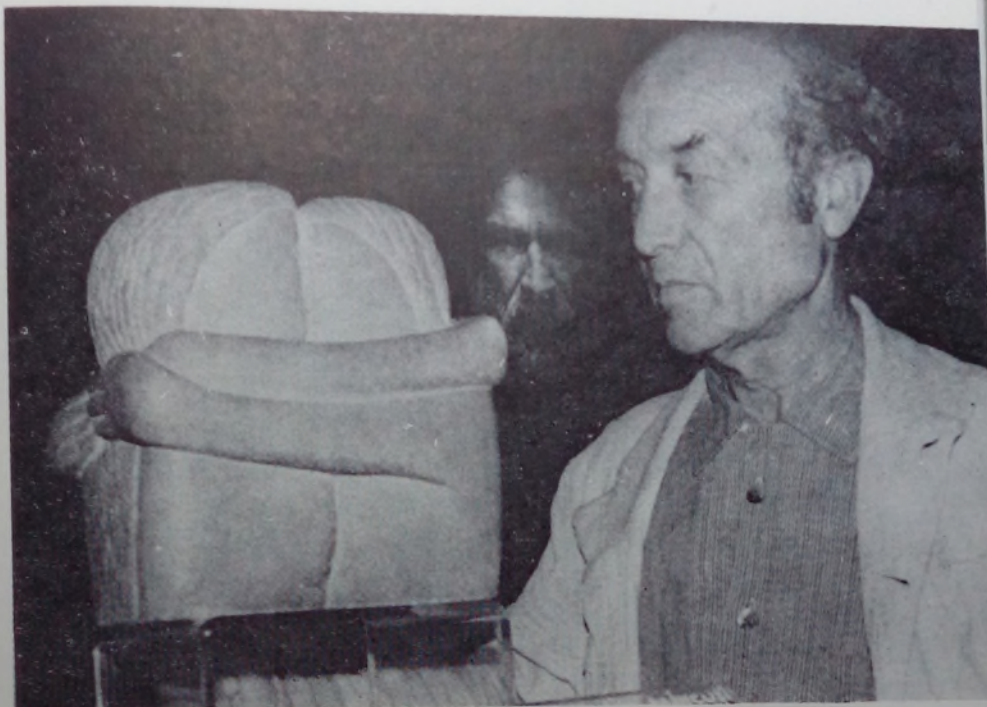
Recent, eu însumi voi realiza pentru Philadelphia, tot din oțel inoxidabil, un monument închinat lui Benjamin Franklin; de fapt, reluarea unei mai vechi idei, o lucrare expusă în 1939; trăznetul cade asupra unui smeu; dar, ricoșînd într-o cheie ce-i atîrnă de coadă, devine inofensiv.

Îl rog să schițeze acest viitor monument, și, binevoitor, din mersul mașinei, pe o hîrtie, explică idea. Se uită în zare la silueta uriașilor stîlpi de înaltă tensiune pe lîngă care trecem cu iuțea. « Ar putea oarecum semăna . . . »

— Ce alte proiecte și realizări recente?

— Am lăsat la Paris o expoziție personală: 22 de lucrări din piatră. Am gata macheta unui monument comandat și admis de primarul unui oraș din Italia, dar el este ținut în loc de consiliul municipal care are alte vederi artistice și politice; iar pentru Los Angeles am realizat două mari sculpturi în marmură neagră ce vor fi instalate într-o piață pavată cu lespezi roșii.

Confruntare în
Muzeul de Artă
din Craiova



Burnița abia încetase la Hobița și lumina era îmbietoare.

Așezată pe chiar locul vechii gospodării părintești, «casa memorială», cu temeliile din bîrne și bolovani de rîu, cu prispa cu stîlpi crestați, interiorul reconstituind ambianța țărănească, — totul avea să-l încînte pe Noguchi.

— Puțul cu cumpănă și ciutura asta făcută din doage și prinsă în fiare forjate de mîna — sînt aproape identice cu fîntînile japoneze. Acasă la Brîncuși, mă simt ca la mine acasă.

Trecem podișca peste Bistrița și ne aflăm de-a dreptul în mirifica luncă a copilăriei.

— Este atît de frumos, încît acum pricep de ce el a vrut neapărat să părăsească acest mic rai și să fugă departe . . . Ar fi fost covîrșit rămînînd aci înlăntuit . . . Și tot de aceea mereu voia să se reîntoarcă

— Nu vă supăra implantarea în acest peisaj, a celor zece lucrări datorate unor tineri sculptori veniți în 1980 pentru un prim «Simpozion Hobița»?

— De fel. Desigur, m-ar fi supărat să văd aci o statuie de Rodin ori Maillol. Tabăra are o unitate nu numai datorată materiei, a pietrei. Lucrările — aproape nefinisate — se încadrează în peisaj — iată, de exemplu, ce bine stă aceasta în mijlocul apei curgătoare . . .

— «Pămîntul» lui Sava Stoianov . . .

— Amplasamentul este minunat și îmi place că lucrările au un aer de improvizare; dacă ar fi fost prea mult gîndite, ar fi căpătat atunci o altă alură . . .

A doua zi dimineață, după un ultim rămas-bun ansamblului sculptural, străbatem la iuțeală șoseaua spre Cula albă cu cerdacul înalt, devenită Muzeul arhitecturii gorjene de la Curtișoara. — muzeu al satului organizat armonios în modul cel mai firesc în livada de altă dată a conacului Cornoiu.

Pentru ochiul proaspăt al lui Noguchi — frumusețea căminelor construite din grinzi de lemn cu meșteșug îmbinate și înflorate cu un gust desăvârșit de țărani dulgheri ai veacului al XIX-lea — constituie o revelație. Ca și la Hobița, artistul află numeroase, neașteptate similitudini cu gospodăriile japoneze, cu uneltele, teascurile, butelcile, butiile nipone.

— Spiritul european și cel oriental le regăsesc aci îngemănate. Este minunat ! Mă simt odată mai mult fiul lui Brâncuși !

Muzeul de artă din Craiova — « cabinetul Brâncuși » — este cu totul altceva. Arta este încarcerată. Noguchi admiră cu fervoare — e prima oară că își pune ochelarii — *Vitellius*, *Coapsa*, *Sărutul*; și vorbim de amplitudinea atinsă de acest motiv, leit-motiv, din 1907 și pînă în 1937, la Tîrgu Jiu.

— Un apogeu ! Desigur, din cele trei opere de la Tîrgu Jiu, *Poarta Sărutului* este capodopera.

Primirea pe care Mitropolitul Nestor al Olteniei o face lui Noguchi, prilejuește întîlnirea cu un cîntec al lui Tudor Vladimirescu recent descoperit de înalta noastră gazdă; ca și, după prînz, vizitarea admirabilului Muzeu de artă religioasă de la Jitianu (lîngă țintirimul cu vechi cruci de piatră, unde s-ar fi dat luptele de la Rovine).

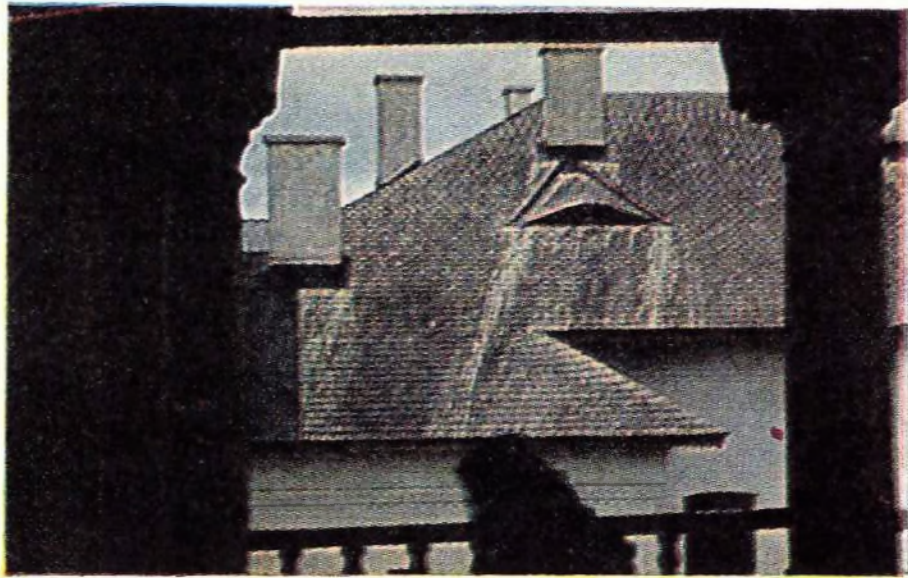
Cea de-a treia și ultima zi a șederii în România, sculptorul o petrece la București, vizitînd dis de dimineață sala Brâncuși din Muzeul de Artă, oprindu-se cu multă luare aminte mai ales în fața *Rugăciunii* și a *Cumînțeniei Pămîntului* în care el nu vede « absolut nimic primitiv. Aș zice, dimpotrivă . . . »

Înainte de a zbura spre Roma și Ierusalim, o zorită și ultimă escală în grădina și atelierul sculptorului Apostu, căruia i-a admirat lucrările în lemn, în deosebi, stolul de « Fluturi », « Tatăl și Fiul ».

Peste ceața vremurilor și deasupra tuturor meridianelor, țara lui Brâncuși pare a fi statornicit o incredibilă și tandră filiație spirituală.

8—11 mai 1981

Acoperișuri la Horezu





În străvechiul cimitir de la Jitianu

Popasuri și instantanee gorjene:
Micaela Slăvescu și Isamu Noguchi
își încarcă aparatele de fotografiat



Reportajul fotografic,
PAUL AGARICI



Oaspeți ai mitropolitului Olteniei, Nestor Vornicescu: G. Apostu, Marin Sorescu, Paul Rezeanu,
 Directorul Muzeului de Artă din Craiova

Brâncuși, Noguchi, Apostu și «Rondelul apei din grădina japonezului»

Schiță de portret colectiv și ciornă de interviu

La 77 de ani Isamu Noguchi practică terapia artei și cultul bătrînilor. Străbate mii de kilometri ca să găsească pe harta noastră punctul în care, — la Tîrgu-Jiu, în locul numit «tirgul de fin» — Constantin Brâncuși înfigea o prăjină în pămînt: Coloana fără sfîrșit. Testament vertical, de tinerețe. Opera maestrului Noguchi celebră la rîndu-i în întreaga lume a crescut ca o mlădiță fermecată din trunchiul brâncușian. Un mugure de piatră răsărit din somnul «muzei adormite». Sculptorul japonez recunoaște cu mîndrie apartenența sa la familia magului de la Hobița, și nu pregetă de-a face pelerinajul în locurile natale ale învățătorului său.

Îl întîlnesc cu acest prilej la Craiova. Abia s-au întors de la Tîrgu-Jiu. A trecut evident, și pe la Muzeul de artă, atît de marcat de opere de mare valoare: Coapsa, Orgoliul, Sărutul . . .

Interviul meu nu e propriu zis un interviu. Știu că maestrul Noguchi n-a venit în România să țină o cuvîntare despre artă. Omagiul său pentru Brâncuși s-a rostit la fața locului în tăcere, doar prin cîteva gesturi făcînd parte parcă dintr-un ritual.

La Tîrgu-Jiu ploua și, sub umbrelă, Isamu Noguchi a stat cîteva momente neclintit, contemplînd cum nu se udă Coloana fără sfîrșit. Și cum nu intră picăturile în lada de zestre — pragul de sus al Porții sărutului. Ai fi zis că pentru a-și verifica niște vechi emoții a bătut atîta cale.

Nici momentul pentru un interviu nu este cel mai potrivit: vremea prînzului. Timp foarte bun pentru masa de prînz dealtfel, ceea ce se va fi întîmplat. Dar și pentru discuții, căci societatea e aleasă și, ca să zic așa, plină de har. Amfitrionul nostru, mitropolitul Nestor Vornicescu, care e și un distins istoric, a dat parcă dispoziții să fie azi și o vreme frumoasă și binecuvîntată iar lumina zilei să se potrivească la culoare (și la vorbă) cu «un vin mucegăit de prin colțuri de beci de la Jitianu». Sculptorul Apostu e bucuros că i-a mers bine mașina, de la Tîrgu-Jiu încoace, și, mai ales, că n-a condus el. Barbu Brezianu, eruditul brâncușolog, radiază de fericirea de-a se afla în preajma marelui discipol al acestuia, care i-l confirmă parcă în fiecare moment pe Brâncuși. Paul Rezeanu, care are în pază strașnică atîtea capodopere brâncușiene la muzeul de

ortă din Craiova zîmbește și el, împăcat cu sine: meșterul Noguchi le-a văzut și ca să zic așa « au corespuns ». Micaela Slăvescu și talentatul foto-reporter Agarici sînt și ei în bune toane artistice. Nu îndrăznesc, așadar, să intru chiar de-a adevăratelea în pielea unui reporter. Să acaparez discuția și, mai ales, să-i stric pofta — distinsului oaspete, deși dînsul m-a invitat să stau lîngă el și să-l întreb. Îmi spune printre altele că tatăl său a fost scriitor, deci se stabilește și o altă relație decît cea plastică. Spicuesc cîteva din răspunsurile sale :

Noguchi : Sînt pentru prima dată în România. Am vrut să vin cu ocazia centenarului lui Brîncuși, dar n-am putut. Am avut ocazia, rară, de-a învăța de la el. M-a învățat cum se taie piatra, cum se șlefuește. Baza. Înțeleg acum mai bine de ce Brîncuși a adus un spirit nou. Acest spirit există aici. Era al lui, de acasă. Coloana este cea mai nouă lucrare — dar și cea mai veche. Brîncuși știa să dea noului vechimea sa, străvechimea sa. Asta cu mare simplitate . . . Poarta este — m-am convins — extraordinară, o capodoperă. E un spațiu al sufletului, care vine din urmă. La Hobița m-a impresionat natura. Rîul, casele. Am înțeles dorința lui de a porni și după aceea de-a se întoarce aici. În satul lui a fost organizat — am observat — tabăra de sculptură. Mi-a plăcut că nici o lucrare nu era terminată. Este mijlocul de-a contacta natura, fără a avea egoismul de-a încerca s-o concurezi.

Apostu : O constatare pe care am făcut-o și mi-a amintit de cele spuse de Brîncuși : « Sculptez pentru a aduce bucurie oamenilor ». L-am văzut pe maestru — deși ploua — l-am văzut fericit ca un copil. Simțea cu celula, gusta plăcerea de a-l vedea pe Brîncuși. Nu era vorba de respectul față de maestru : ci de o bucurie, bucuria în sine. Ieri am urmărit un mare maestru care în fața unei opere nu are sentimentul de invidie, ci de bucurie. Ca și cînd era făcută de el.

Noguchi : Acum am și experiența țării de unde a pornit Brîncuși. La Paris cred că a simțit nevoia să-și amintească un paradis, poate cel al naturii.

Discuția este animată, masa copioasă. « Vinul mucegăit de prin colțuri de beci »



Prin inima Olteniei



nu-i rău deloc. Feluri de mâncare stîrnesc aprecieri și admirație. Am ajuns la sarmale cu mămăligă. Noguchi gustă mămăliga care parcă îi amintește ceva. Aflu că a mîncat din prima seară, în România, ciorbă de lobodă și mămăligă. A intrat în plin specific.

Barbu Brezianu: Brîncuși a arătat adevărul care era în interiorul materialului.

Noguchi: Să mergi pe marginea adevărului... Cum să eviți greșeala? Merită osteneala.

Barbu Brezianu: Maestrul Noguchi este cel mai pios discipol al lui Brîncuși. Are un adevărat cult.

Apostu: Neputînd să mă țin de carte, m-am făcut sculptor.

Barbu Brezianu: Brîncuși — de cîte ori i se cerea să facă o statuie pentru România, voia să facă o fintînă.

Noguchi: Brîncuși a zis: Nu-ți face planuri pentru ce-o să lucrezi mai tîrziu. Apucă-te și fă chiar acum, căci ce poți face acum e extraordinar. Cu alte cuvinte, nu lăsa pe mîine ce poți face azi.

Apostu: Am cunoscut-o pe Evelyn Lane, care a venit la parastasul lui Brîncuși la Paris. Și acolo, americanca a mîncat colivă. I s-a dat în mină.

Noguchi: Artiștii caută mereu un drum de urmat. Căutăm un drum care să ne pună pe urmele adevărului. Brîncuși era un om care voia o primăvară pentru toată lumea, nu doar pentru el. Țin minte cîteva sfaturi ale lui: Fintîna nu trebuie să curgă de jos în sus ci de sus în jos. Rostul ei de izvor e să ude pămîntul. Este foarte ușor să înveți, dar e foarte greu să crezi ceva. Datoria artistului e creația.

Apostu: Mergînd către Coloană, i-am cerut scuze maestrului, că impresia s-ar putea să fie modestă. La pomul lăudat să nu te duci cu sacul, cum se zice. Dar maestrul Noguchi venea cu sacul încărcat. Forța lui Brîncuși e mai mare. Ea stă în genialitate. Nu știm despre Babilon prea multe, dar Babilonul există în sufletul nostru mai construit decît o piramidă. Mai construit decît ar fi dacă am cunoaște imaginile lui exacte. Brîncuși e mare prin ideile acestea asociate, prin posibilitatea, poarta pe care ne-a deschis-o spre visare.

Se vorbește despre arhitectura celor trei monumente și despre calea ferată care taie barbar unitatea lor.

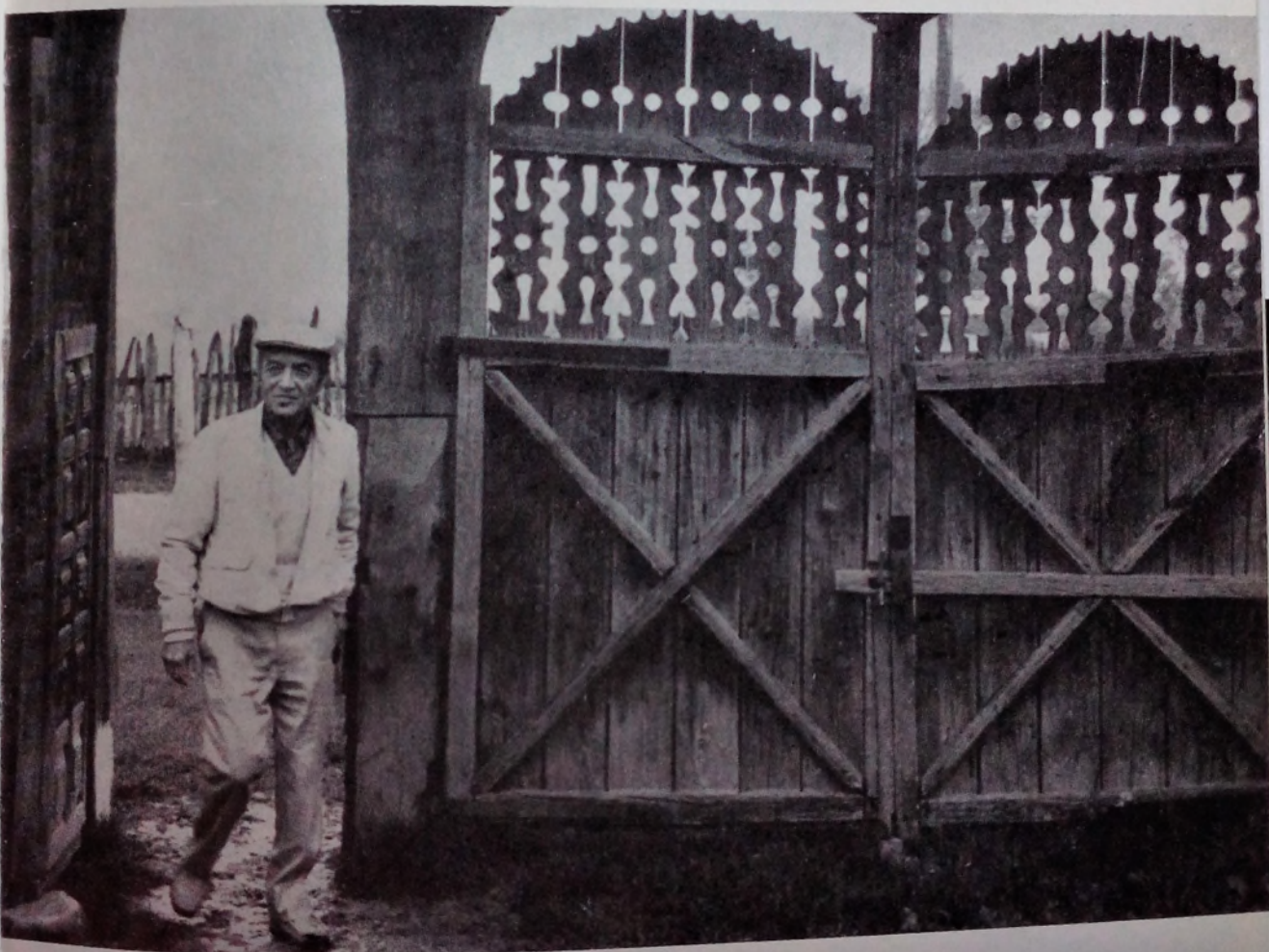
Apostu: Românii au uneori o slăbiciune. Să se ocupe de lucrurile făcute. Este o greșeală. Ele sînt făcute, gata, au energie. Să suferim pentru lucrurile nefăcute. Nu mai vorbim de Mestrovici care s-a dărîmat, — de cutare statui care s-au dărîmat... E suferință în lucrurile făcute, e sînge, e istorie... Dacă s-a făcut, s-a făcut! Construim alături, nu întîi dărîmăm dăm jos statuile și ne apucăm să facem altele mai breze.

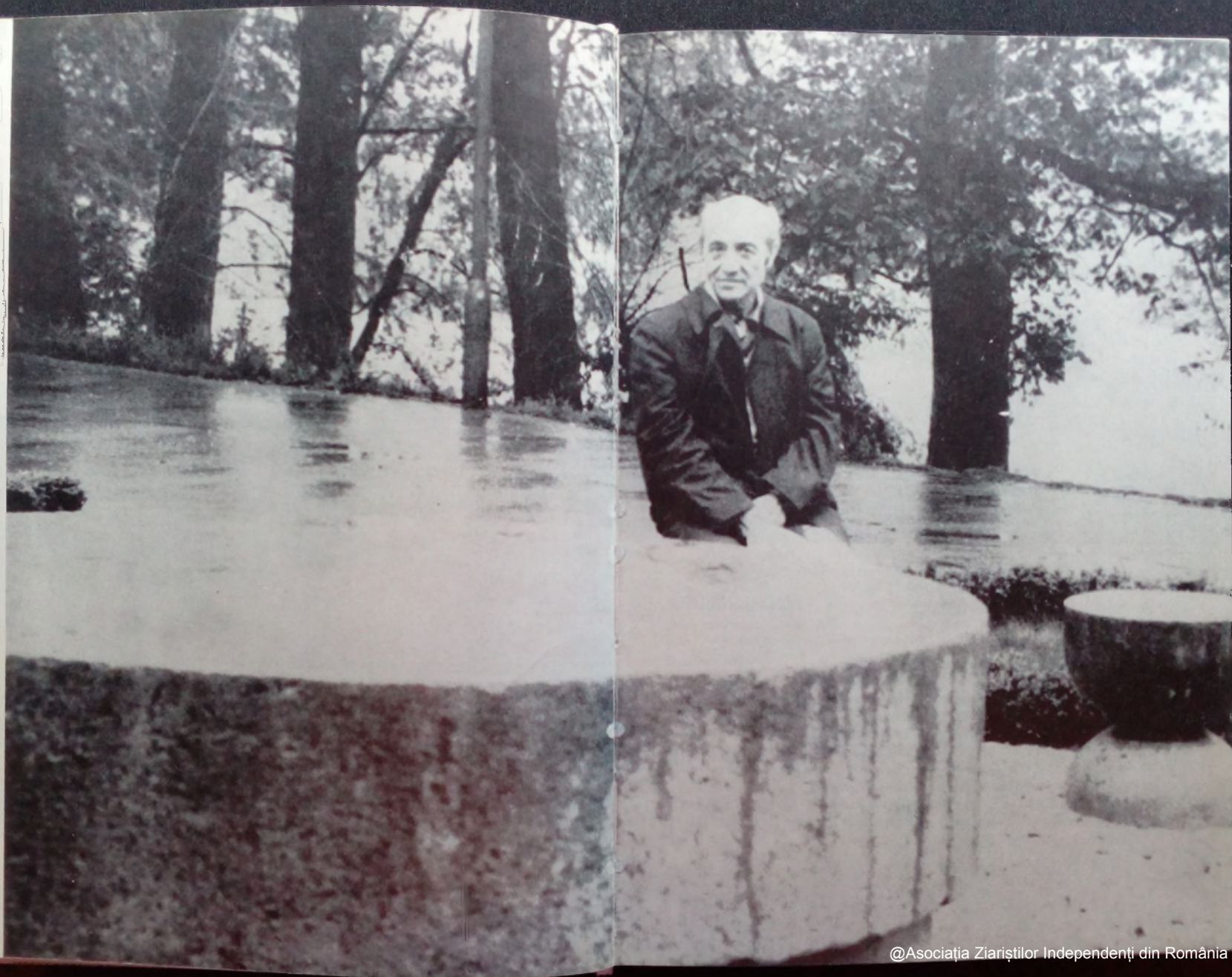
Găsesc foarte îndreptățită această observație a lui Apostu. Mai ales dacă ne gîndim că această pripire era să ne priveze chiar de Coloana fără sfîrșit. La un moment dat, s-a tras de ea cu tractorul. Numai că Brîncuși, cunoscîndu-ne năravul, a armat-o pe dinăuntru.

Dăm o fugă cu toții și la Muzeul de artă medievală de la Jitianu. Maestrul japonez fotografiază crucile vechi de piatră (sculptate cu cruci!) icoanele pe lemn.

Totul în viteză. Sînt bucuros că am putut să notez măcar aceste cîteva propoziții.
 Printre rondelurile sale « de porțelan », Macedonski are și unul dedicat parcului lui
 Noguchi, « Rondelul apei din grădina japonezului ». Să ni-l amintim : « Apei lui de prin
 ogradă, / Prea domol curgînd la vale / Bolovani dintr-o grămadă / Japonezu-i pune-n
 cale / / Spumegată vrea s-o vadă / Împrejurul casei sale, / Apa lui ce prin ogradă /
 Prea domol o ia la vale. / / Și schimbînd-o-ntr-o cascadă / De consoane și vocale, /
 Uită-a vieții grea corvoadă, / Dînd răsunset de cristale / Apei lui de prin ogradă ».
 Plecusem la întîlnirea cu maestrul să-i spun acest rondel ce i-a fost dedicat de un
 român, cu o anticipație de-un secol. Într-un fel să i-l « înmînez », în numele Asocia-
 ției Scriitorilor din Craiova, care, în urmă cu cîteva zile, făcuseră o vizită la casa lui
 Macedonski, aflat cîteva dealuri « mai la vale » de Hobița. N-am apucat; de altfel
 ar fi fost de prisos, întrucît rondelul, cu omagiul său inefabil, plutea în aer.

În poarta ogrăzii din Hobița







ANDREI PLEȘU

Portretul sculptorului la bătrînețe

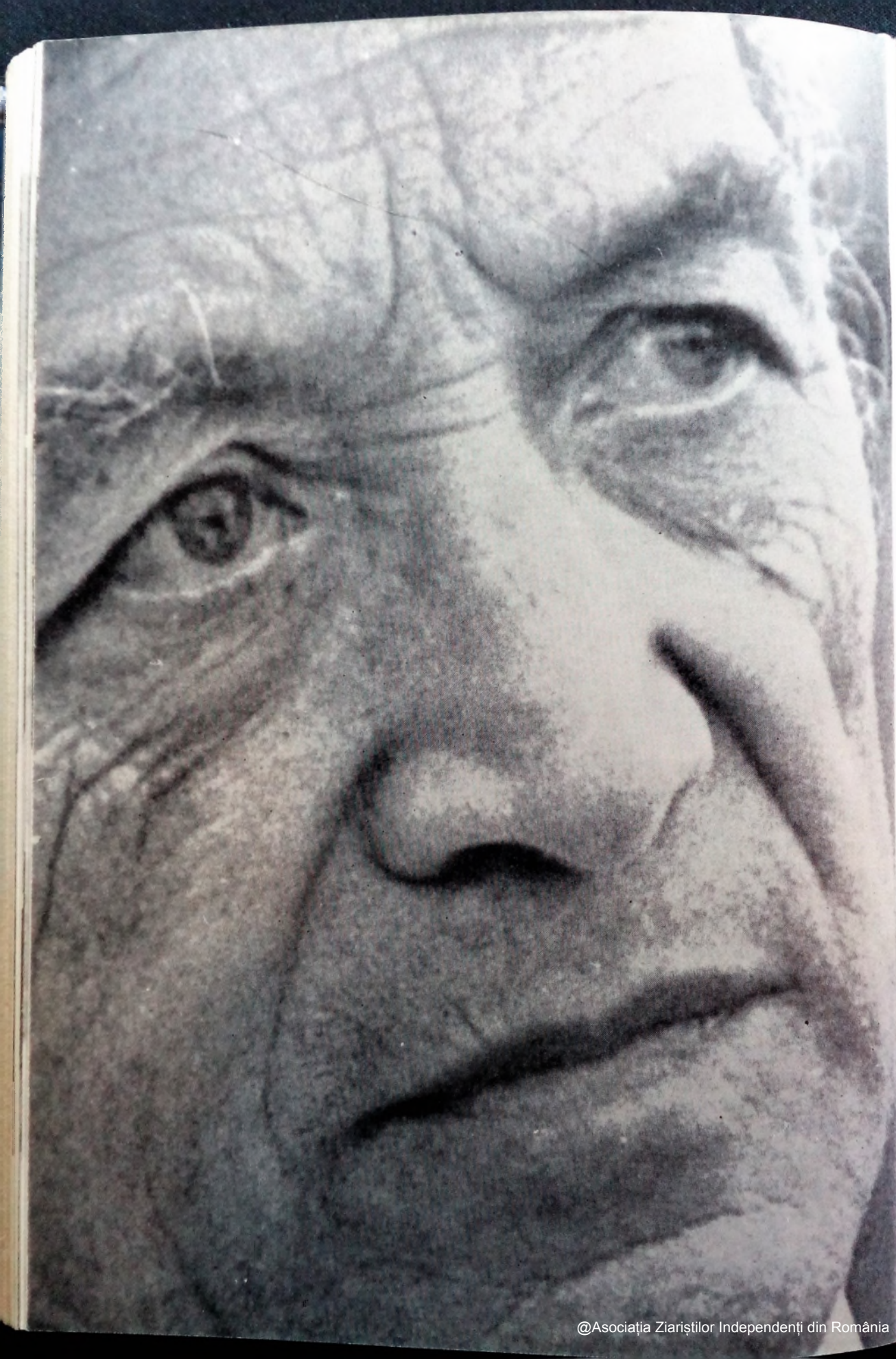
Dacă ai trăit cum se cuvine, nu poți îmbătrîni, cred, decît semănînd tot mai mult cu vocația ta. Orice determinare individuală se șterge, făcînd loc unei demonice generalități. Un filosof adevărat este, de pildă, la bătrînețe, însăși filosofia : cu metabolismul ei, cu ticurile ei, cu forța și neputințele ei. Tot astfel, chipul unui mare sculptor bătrîn nu poate fi decît chipul sculpturii. În laconismul său el are, inevitabil, iradierea speciei spirituale pe care o reprezintă. Nu mai e expresia unei biografii, ci emblema unei instituții. În umbra unui pasaj din Eugenio d'Ors am putea spune, așadar, că arta de a îmbătrîni e arta de a te lăsa confiscat, încet-încet, de o categorie . . .

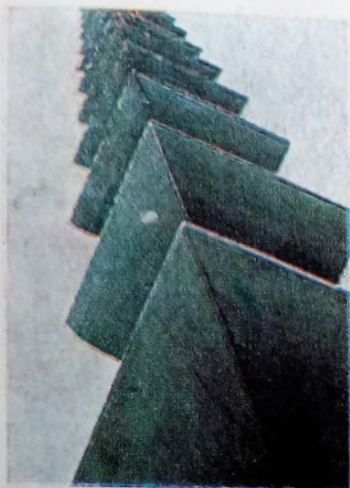
Isamu Noguchi este dintre cei — puțini astăzi — confiscați în mod vădit de categoria sculpturii. Înfățișarea sa e dincolo de fiziognomie și opera sa, e, stilistic, dincolo de orice isterie contingențială. Noguchi nu e, de fapt, un sculptor contemporan. E trezia contemporană a sculpturii, conștiința ei tîrzie, confruntată, uneori, cu întîmplările ultimei ore.

Ca flința însăși a sculpturii, Noguchi traversează dilemele lumii moderne cu o îngrijorată tăcere, susținut de acel echilibru pe care numai deplina posesiune a unui meșteșug îl poate da. Hărnicia lui e în același timp discretă și impetuoasă. Ca flința însăși a sculpturii, Noguchi nu înțelege să acționeze decît prin simpla lui, imobilă, *prezență*. Cordiala lui singurătate și o anumită alexandrină oboeală sînt semnele unei victorii spirituale desprinsă de toate pariurile imediatului. Noguchi, ca flința însăși a sculpturii, e suficient de puternic pentru a persevera chiar atunci cînd perseverența a încetat să pară rezonabilă... Eliberat, prin dubla sa ereditate (japonă și americană) de principiul unei prea severe segregății naționale, artistul acesta e, deopotrivă, eliberat de segregăția modelelor și de ispita abuzului de ingeniozitate din jurul său. El e distant și totuși abordabil. Întristat, dar înțelegător. Trecîndu-și privirile — ca un duh al universalului — peste spectacolul contemporan al sculpturii, el îi înregistrează, clinic, aporiile. I se pare că trăim în inflația talentelor și în carența gravă a autenticității, în excesul intelectului și în precaritatea spiritului. I se pare că artistul contemporan riscă să fie prea inteligent și că, prea des, competența lui tehnică se reduce la o plată abilitate. Prestigiul și disciplina atelierului, ca și o respectuoasă dar vitală așezare în spațiul tradiției sînt virtuți disparente, pentru a căror reabilitare trebuie făcut totul.

Nici un balast retrospectiv nu vine să anemieze însă discursul lui Noguchi despre tradiție. El nu socotește că am inovat prea mult, ci, dimpotrivă, că ne-am oprit la jumătatea drumului, că arta contemporană nu a dus pînă la ultimele ei consecințe radicalitatea de la care pornise. O înnoire adevărată ar culmina, poate, în anamneză, într-o insolită recuperare a tradiției. În definitiv, tradiția nu e ceea ce *contestăm* în permanență, ci ceea ce *ignorăm* în permanență, ceea ce nu mai putem înțelege.

În larma veacului, Noguchi, ca flința însăși a sculpturii, e drastic, dar încurajator. El reamintește artiștilor, că situația firească nu e aceea a *artei-pacient*, proclamîndu-și impudic criza, ci aceea a *artei-terapeut*, capabilă să vindece toate crizele omului. Artă mare e o formă a puterii. Singura formă *neconstrîngătoare* a puterii. Întruchipînd puterea aceasta, Noguchi pare a garanta viitoarea ei ecumenicitate. Destinul său, care aduce laolaltă energia genuină a Americii, straniețatea niponă și cumînțenia (preluată prin Brîncuși) a răsăritului european, are nu știu ce, premonitivă, exemplaritate. Purtător al unui asemenea destin, Noguchi vine în mijlocul nostru ca presimțirea cea bună într-o lume saturată de expectativă...





GEORGE APOSTU

Bucurie

A strîns în brațe liliacul alb, a înfundat fața în el. Cu un sentiment de mare bucurie. Bucurie venită fie din sentimentul că așa este primit un oaspete în țara lui Brîncuși, fie cu sentimentul că el, Noguchi, așa trebuie să fie întâmpinat.

Un sculptor fără vîrstă, căruia nu poți să nu-i invidiezi spiritul cercetător și energia fizică. Fără menajamente convenționale, dorința din prima clipă, anunțată; Brîncuși și prietenul Brezianu.

Neliniștea Tîrgu Jiului a simțit-o încă de la zeci de kilometri, poposind pe o pajiște cu iarbă crudă și o ciobăniță nevinovată precum Cumințenia pămîntului, care întrebată nu știu ce, răspunde: Nu, eu nu am bărbat.

Ajunși, a urmat o pregătire psihică, destul de îndelungată ca timp, pentru a porni la tainica sculptură brîncușiană.

La avertizarea noastră despre ansamblu, precum că el devine mai impunător, mai grandios în memoria noastră, deabia după ce este văzut și înțeles, am pornit toți mai degajați și mai dispuși să vedem lucrurile mai pe măsură umană, nu ciclopică.

Burnița de inserare primăvăratecă estompa gusturile, trăirile psihice și proporțiile.

Momentele de pace trecătoare, devin agitație. De la arc la masă, de la masă la scaune, măsurători făcute cu ochi instruiți, măsurători pe care sculptorii le fac cu propria ființă fizică, măsurînd cu palma, gamba, umerii.

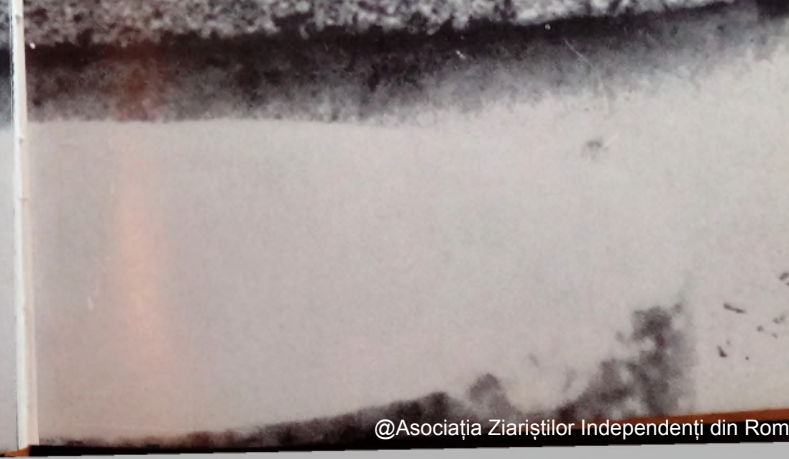
După aceste lungi momente, a urmat destinderea. Bucuria despre care Brîncuși explică, atunci cînd teoretizează care este scopul creației lui.

Aș putea spune că Noguchi s-a învelit pe toate părțile cu sculptura lui Brîncuși.

A îmbrățișat-o, a atins-o cu umerii, a stat pe ea, a pus deodată amîndouă mîinile. Apoi a urmat marea relaxare, relaxare venită fie (poate) din datoria morală împlinită, de a veni la opera profesorului, fie din ideea că el, Noguchi, a venit la pomul lăudat cu sacul plin, la vîrsta și la împlinirea creației, fără a roși în fața creației Maestrului.

A urmat încă o zi, cu dispariția matinală a sculptorului, care din zori dădea tîrcoale Mesei și Porții.

Rămas bun apoi de la Coloană.



Surpriza cea mare și cadoul oferit de cunoscătorii grupului, a fost Muzeul din Curtișoara: totul lemn, lemn casa, lemn arhitectura, lemn porți, lemn pat, lemn icoană, lemn blid.

Din casă în casă, din uimire în uimire, Noguchi se apropie de mine și întreabă «ce se mai poate face, Apostolu?» Răspuns: un ridicat din umeri și o frază: totuși, se mai poate face cite ceva.

Apoi Craiova. Ospitalitate grație păstrătorilor de datini și de cultură, primire încărcată de datini străvechi, diferită de cultul japonez, dar plină de același mister și pioșenie.

Drum lung, obositor pentru oricine dar nu pentru Noguchi. Citeva minute de ațipire, un mesaj japonez și apoi punctualitate asiatică față de colegii care așteptau rămasul bun, din partea Uniunii Artiștilor Plastici.

Totul firesc, modestă atitudine a marelui artist care nu dă lecții de profesor celor tineri sau celor mai puțin experimentați în miracolul artei.



- Universalitate — aspirație legitimă a literaturilor tinere
- Deschideri și obstacole în calea universalității
- Universalismul, monopolul marilor literaturi?
- Specific și universalitate în comunicarea dintre literaturi, astăzi.

Secolul 20

INTERFERENȚE ȘI DETERMINĂRI RECIPROCE ALE LITERATURILOR ÎN CONTEXTUL LUMII CONTEMPORANE

PENTRU CĂ TRĂIM ÎNTR-O LUME ALFABETIZATĂ

Cu aproape o jumătate de mileniu în urmă, un om, avînd acea funcție dublă proprie tuturor oamenilor de cultură de a aspira dar și de a propaga cunoașterea universală — pornea să colinde centrele spirituale ale lumii (pe atunci încă mărginită la Europa). Acest om, ce avea să-și consume zilele și nopțile într-o comuniune statornică cu cărțile, cele mai vechi și cele mai noi, acest om care nu va suporta niciodată vreo constrîngere sau vreun stăpîn — tocmai pentru a nu se lăsa îndepărtat de nevoia de obiectivitate pe care-o resimțea ca întîie cerință — acest om ce avea să poarte cu sine nostalgia civilizației, în sensul toleranței și al înțelegerii dar și în cel al unei elevate stări intelectuale, în stimă pentru rațiune și în dispreț pentru conflictele de orice altă natură decît aceea pur spirituală și rezolvate prin mijloacele spiritului, acest om a cărui acțiune purificatoare va fisura în cele din urmă temelii celei mai formidabile birocrății a momentului, cea a bisericii, cel care va deveni, între altele, pentru lume, un exemplu al libertății și demnității individului, se chema Erasmus Roterdamus.

Era un om singur. Dintr-o țară mică.

Două fenomene, de cultură și civilizație, crescînd odată cu el, își vor da mîna pentru a lansa lumii spiritul său exact și profund, propagator al mult visatei armonii universale: limba latină (ca unică limbă a culturii) și extraordinara invenție a lui Gutenberg — tiparul.

Ne este aproape imposibil astăzi să refacem entuziasmul resuscitat de posibilitățile declanșate prin apariția primelor tipografii, și nici gravitatea celor mai de seamă personalități ale Renașterii în jurul acestora, cu toate că textele epocii ilustrează starea de febrilitate a mediilor culturale.

Dezvoltarea istorică ulterioară a infirmat speranțele entuziast-grăbite ale epocii. Preponderența limbilor naționale, accentuînd specificitatea, a făcut din noi nu niște bilingvi, deținătorii passe-partout-ului oricărei culturi (în cazul în care aceeași limbă n-ar fi avut ca efect aceeași cultură, Cultura adică), ci niște monolingvi, resimțînd îngrădirea în limitele zonei lingvistice respective. Circulația valorilor (ca lege a progresului cultural) mai întîi dinspre vechime spre contemporaneitate, mai apoi de la un perimetru lingvistic la altul, mult îngreunată de lipsa celei unice limbi a culturii — care în Renaștere părea posibilă prin exploatarea valențelor latinei — a fost însă și a rămas o necesitate pentru culturile de oriunde. Autarhismul cultural, cu totul anacronic, n-a fost și nu este posibil fără o sufocare greu suportabilă. Astfel de îngrădiri au reprezentat întotdeauna o îndepărtare de la sensul superior al culturii. Acceptarea, un auto-dafé.

Nu există o limbă universală a culturii, dar o altă mare realizare a secolelor este practic instaurată: *trăim într-o lume alfabetizată* ! Aserțiunea trebuie să pro-

voace în creator deopotrivă entuziasm și spaimă. Responsabilitatea scriitorului adevărat este de-a dreptul copleșitoare. El nu se mai adresează unui grup limitat, ci întregului grup de vorbitori ai aceleiași limbi, și în măsura în care adevăratele comunicate sînt ale tuturor, lumii întregi. Tocmai de aceea și aproape spontan s-a făcut un tot mai larg apel la intermediari. Universalitatea ca funcție spirituală a avut tot mai mult nevoie de traducători. Nevoia de cunoaștere ca tentatie latentă a fiecărui individ trebuia, trebuie încă, să instituie o solidaritate culturală fără granițe, ca răspuns tendințelor efemere și egoist-divizatoare, copleșitoare pentru individ și lume.

Mai vechea dispută « național și universal în artă și literatură », rezidînd într-un la fel de vechi complex, pare a fi depășită astăzi. Se poate pleca deci de la premiza contopirii celor doi termeni în acela de valoare, de operă de artă literară, la o discuție realistă, practică. Într-o lume ca a noastră plină de atîtea traume și inechități, în echilibrul ei atît de fragil deasupra imenselor depozite militare cu echipamente din cele mai sofisticate capabile să sfirtece globul de mai multe ori, apelul la cultură, ca principal mijloc curativ, la o mai amplă circulație a valorilor ei, concertul liber al literaturilor în care toate forțele acestora își pot, trebuie să-și spună cuvîntul, într-o sperată solidaritate culturală, dincolo de măruntele socoteli de casă, este mai mult ca oricînd binevenit. Pentru că literatura este aceea care face apel la luciditate, la trezirea conștiințelor, la ieșirea din eroare, și, mai ales, pentru că acest apel este făcut cu mijloace specifice, dinlăuntrul omului.

Lumea adevărată a scrisului este în bună parte făcută din cei ce cred cu pasiune nedesmințită în șansa unei renașteri a umanității printr-o acțiune a spiritului. Treptată, trudnică acțiune, cu mișcări neseseizabile statisticienilor dornici de grafice spectaculoase. O gîndire în suită, întinsă dincolo de limitele unei existențe, care nu cere și nu caută sacrificii în afară, lucrînd în respectul posibilităților și demnității fiecăruia, căci umbra caldă a marelui și celui dintîi european s-a întins și ea peste multe generații. Poziția lui Erasmus, de nepartizant, înțeleasă superior, e încă o dată coagulantă și exemplară. Puterea de manipulare a diferitelor doctrine se sleiește totuși în fața adevărilor relevate prin acea formă proprie literaturii, iar figurile ei cu adevărat mari sînt și cele care întotdeauna s-au ridicat deasupra valorilor mai mult ori mai puțin temporale. Confruntările spirituale cu limitele fizice și morale, cu temerile individuale ori cu celelalte, amenințînd societatea, punerea în lumină a realității după care toți, dar absolut toți, ne aflăm « în aceeași barcă » (expresia îi aparține lui Friderich Dürrenmatt), sînt numai cîteva din atuurile literaturii.

Sigur, în ciuda marilor piscuri ale culturii, lumea a continuat să se lase atrasă în încercări catastrofice, dar trebuie să recunoaștem că și dorința de înțelegere, respectul reciproc, rezolvarea pe calea tratativelor (preconizate și de Erasm, ca să revenim la simbolul nostru) au dobîndit un tot mai larg ecou, tinzînd spre o legitime generală. Dacă autorul își asumă responsabilitatea de a sonda și risipi ceva din misterul în care există ființa umană, de a prefigura dorințele (altfel niciodată rostite), de a îmbrăca haina expresiei directe și tălouse, ori pe cea aluzivă, obsesiv-învăluitoare, adunînd experiențe relevante ori previzionînd altele, forțînd sugestia și profeticul, riscînd adică în toate aceste încercări, societatea are datoria de a-i acorda, la rîndu-i, șansele ce depind de ea. Pentru că atunci cînd reușita e reală, cînd rezultatul reprezintă valoare, banchetul este al tuturor.

În ce ne privește, poate ar trebui să aprofundăm și să extîndem sensul unei foarte vechi aserțiuni, bagatelizată printr-o repetată și convențional-superficială uzitare, pentru că, să nu ne înșelăm, ea conține în esență mult mai mult decît semantica sa primordială. Se spune « românul e născut poet », și este vorba nu atît, sau

nu numai, de predispoziția pentru facerea de poezie, cât mai ales de datele specifice, de acel tip particular de umanitate, de înclinațiile naturale spre umanism, adică toleranță, neacceptarea violenței ca formă de manifestare majoră, de acea dispoziție neconflictuală și neapărătoare, de acel simț special al fraternității și libertății umane.

Cultura română, prin cele mai izbindite creații ale sale, n-a fost niciodată și nu este decât exponenta acestui tip de viziune asupra lumii. Dintotdeauna gravă — să nu uităm debutul său cu balade deopotrivă ale actului creator și ale morții — literatura noastră se așează tot mai mult sub zodia majoratului său (vezi Lucian Blaga « Cultură minoră și cultură majoră » în « Geneza metaforei și sensul culturii »), devenind tot mai lucidă, act de voință deliberat, programatic, forțând ieșirea — ca și celelalte realități ale noastre — de sub tutela anacreontică, tradițională.

Acesta este cursul firesc al istoriei.

În ciuda poticniților, a entuziasmelor desenate superfluu, realismul, adevărul ființei și al vieții sînt vectorii literaturii și artei. Temerilor exprimate cu reală îngrijorare, într-o perioadă, altfel de înflorire, a literaturii noastre, după care « de la cîntecul lumesc care înmuia inimile bunicilor pe vremea lui Ion Ghica, la o poezie (literatură, am generaliza noi) de experiență și transfigurare nu se poate sări într-un singur veac (Ion Barbu « Poezia leneșă »), le putem răspunde doar printr-o atitudine cu adevărat lucidă și constructivă, prin talentele — de care cultura noastră nu a dus niciodată lipsă — ce refuză mărginirea și comoditatea tendințelor conservatoare, nerealiste și neresponsabile. Climatul fertil literaturii este acel calm necesar, singurul propriu marilor construcții. Și numai cursul firesc al culturii, dinamismul ei liber păstrează cumpăna dreaptă între cei doi termeni ai dialecticii sale. Pedalarea numai pe unul dintre aceștia — tradiție sau inovație — fiind de natură aberantă, naște monștri.

E momentul însă să depășim și naivitatea după care valoarea odată creată se impune de la sine. Drumul impunerii este poate la fel de anevoios și important. Dar oare nu pentru aceasta există atîtea mijloace specializate?, atîtea instituții? Și poate că discuția abia de aici ar trebui începută, căci s-ar părea, analizînd modul de propagare al literaturii, că nu tuturor le este foarte clar ce este și ce nu este valoare. Și n-ar fi de dorit — avem atîtea exemple în trecut — să așteptăm ca valori ale noastre să se impună în spațiul național abia după recunoașterea lor universală. Nici o cultură nu poate emite pretenții la universalitate dacă nu și-a oferit șansa de a fi fost mai întîi națională.

Dacă cei care au în sarcina lor această grea povară nu se situează pe o poziție de reală responsabilitate, închinîndu-și rostul culturii în jocul contextual al intereselor momentane, cauza marilor noastre cărți poate fi declarată pierdută pentru încă o bună bucată de vreme. Și poate că va trebui să mai înțelegem încă un lucru: așa cum nu poți fi cu adevărat bogat atunci cînd ești înconjurat de sărăcie, cu adevărat civilizată în mijlocul necivilizației, cu adevărat sănătos în mijlocul bolnavilor, tot așa nu poți ieși în lume de unul singur. Și încă un adevăr al cărui gust rămîne să-l decelăm în timp: flecare fără își are artiștii pe care-i merită.

În ceea ce ne privește, credem, ca Erasmus, că « lumea își vine în fire, ca trezită dintr-un somn adînc. Dar mai sînt unii care se împotrivesc cu încăpăținare, agățîndu-se convulsiv, de miinile și picioarele, de vechea lor ignoranță. Se tem că dacă *bonae litterae* (și aici ne permitem extinderea termenului renescentist asupra întregii culturi și nu doar a celei clasice) vor renaște și lumea va deveni mai înțeleaptă, se va constata că ei n-au știut nimic. » Țările care astăzi învață tot mai mult să-și respecte muncitorii trebuie să-și respecte cu osebire pe cei dedicați scrisului.

CULTURĂ ȘI UNIVERSALITATE

Termenul « universalitate », aplicat literaturii, cunoaște diferite interpretări. Cele ce urmează sînt doar niște reflecții stîrnite de frecvențele discuții care se poartă azi la noi despre « universalitatea » literaturii.

Într-o formulă largă și radicală s-ar putea spune că arta este universală — sau nu există. Mesajul specific național se transmite odată cu mesajul principal al operei, niciodată înaintea lui.

Este inutil să demonstrăm că opera e o lume creată *individual*; ea subsumează însușirile națiunii căreia îi aparține autorul: în lipsa artistului, aceste însușiri sînt etnografie ori cronologie istorică.

Un artist nu scrie *despre* ceva ci « numai » ceva. La fel cum nu va picta sau nu va compune o piesă muzicală *despre* ceva. Cum nu va dansa *despre* ceva.

Opera artistică, nu numai aceea literară, pare uneori ea însăși o traducere. Nu mai contează dacă, pentru a fi propagată către semenii, va mai trece printr-o operație de traducere. Totul este ca nucleul « greu », incandescent, care stă la baza operei să transpară (să fie recognoscibil) și prin traducerea traducerii.

O operă literară sau nu, care nu se bazează pe un asemenea izvor, poate fi parcursă pînă la capăt, dar cît timp pierdut !

Un mare scriitor este « produsul » mediului în care trăiește. Dar el nu « reprezintă » numai acel mediu. El reprezintă umanitatea. Mediul căruia scriitorul respectiv îi este dator e « tras » de către opera scriitorului și impus atenției publice internaționale.

Creatorul sacrifică uneori ani la șir pentru alcătuirea operei. A spune că și-au dăruit viața e o realitate, dacă ne referim la un Shakespeare sau Flaubert, ori Dostoievski... Luarea la cunoștință, însă, nu durează decît cîteva ore. Nevoia de a repeta această luare la cunoștință, de a adînci înțelegerea operei, de a pătrunde

pînă în cele mai îndepărtate ramificații posibile ale sensului operei, a dus la crearea unei foarte mari industrii de reproducere. Tiparul, banda magnetică sau vizuală, asigură fabricantului industrial și comerciantului venituri însemnate, iar creatorului o notorietate din ce în ce mai mare. Aici, înțelesurile cuvîntului « universalitate » converg. Editurile « trăiesc » din reeditarea « universalilor » ! « Universalii » reintră mereu și mereu în cunoștința fiecărei generații sau fragment de generație prin intermediul editurilor.

O editură trebuie să aibă un interes pentru a tipări o carte. Marile edituri își permit să « sacrifice » o parte din beneficiile lor materiale pentru a tipări debutanți care promet ; e o operă aparent culturală. În fapt e o încercare a pieței. Dacă unul dintre o sută de debutanți va stîrni cerere în librării, fie chiar și peste ani, afacerea e rentabilă.

Cum poate fi determinată o editură să tipărească în traducere opera unui scriitor de la antipozi ? Oferă-i o afacere din care să cîștige măcar o unitate monetară. Altfel, publicul respectiv nu va avea acces la opera literară pe care te interesează să o promovez i. Dacă ești un comerciant priceput, vei cîștiga. Dacă nu ești, nu arunca vina pe marfă.

Iubirea ține seama de granițele teritoriale ? Dar moartea ? Ori binefacerea ! Ori satanismul ! Literatura se poate restrînge în granițele teritoriale ?

Din punct de vedere tehnic, astăzi, « universalitatea » poate fi atinsă mult mai repede decît în alte timpuri. Nu mai e nevoie să ne deplasăm pînă la Roma pentru a vedea Capela Sixtină. O avem, fragmentată ce-i drept, mai lipsită de culoare, sau cu culorile prea tari, lipsită de spațiul arhitectonic care își are și el rolul său estetic, o avem oricum însă acasă, într-un raft al bibliotecii sau pe o videocasetă. Mesajul important al operei se transmite. Dacă un « consumator » de artă e doritor de a se delecta cu « adevărata » operă, se deplasează, ca și aceia de acum o sută de ani, la Roma. Persoana respectivă știe de ce se deplasează. E în cunoștință de cauză. A luat cunoștință de faptul că opera există ; bănuiește că ea arată altfel decît reproducerea pentru că reproducerea însăși, sau ceea ce a aflat pe alte căi, i-au sugerat acest lucru. Spectatorul respectiv își consumă timpul liber în căutarea acestor sensuri de care are nevoie. — E aspectul esențial pe care trebuie să îl avem în vedere. Nevoia de a lua contact cît mai strîns, mai apropiat cu capodopera. — După ce am luat cunoștință de existența capodoperei.

Cei ce scriu în limba cea mai răspîdită azi pe glob, în englezește, nu sînt cu toții englezi. Și nici nu aparțin culturii engleze decît în parte (fie-ne îngăduită o asemenea brutalitate de exprimare !). Aceștia au, desigur, calea de a ajunge la publicul internațional mult mai netedă. Pentru a nu mai vorbi de clasicii literaturii engleze ! Asta nu-i împiedică nici pe Dostoievski și nici, să zicem, pe Li Tai Pe să fie cunoscuți pretutindeni. Fie chiar și prin intermediul limbii engleze. Cărui fapt se datorează acest fenomen ? Ce au făcut autorii respectiv pentru a pătrunde în cunoștințele altor și altor oameni ? Și-au scris opera. Pur și simplu.

Opera devine universală în măsura în care ea vizează o generalitate (sau, uneori, un « absolut »). Orice operă constituită astfel, în cunoștință de cauză, devine universală ; are potențial de « universalitate ».

Aprecierea potențialului de « universalitate » al operei literare e făcută azi adeseori după criterii extraliterare. Pentru un cunoscător al muncii de creație, pentru un adevărat împătimit al lecturii, elementele de sociologie, geografie, economie și finanțe care determină o asemenea cîntărire a substanței unei opere literare sînt o barbarie. El nu va putea pune pe o balanță nici măcar în glumă potențialul de « universalitate » al operei shakesperiene și al aceleia dostoevskiene; ori al operei faulkneriene și al aceleia cehoviene. Potențialul de « universalitate » cuprins în aceste opere și în altele nu are unitate de măsură.

Dar — nu-i așa? — lumea e departe de fi formată din asemenea împătimiți ai lecturii. Determinarea economică, socială, politică și geografică, precum și altele, cite or mai fi fiind în omenire acum, rămîn instrumenta de măsură; rămîn, ce-i drept, în mîna unor oameni care se ocupă puțin sau deloc cu literatura, în mîna unora pentru care literatura este altceva decît pentru pătimașul lecturii. Și ce nu poate fi literatura în viziunea acestor oameni? Eliberați de înțelegerea esențială a fenomenului de creație literară, oamenii pot lua rezultatul acestei activități cum vor. Lucru care se întîmplă mai puțin cu un kilogram de cuie, să zicem. Cuiele sînt obiecte care au un rost delimitat — și cu atît mai evident. Fără cuie omenirea nu poate trăi la ora actuală. — Dar fără literatură?

Și creația și lectura sînt individuale; chiar dacă unele opere au de-a lungul timpului tiraje de milioane, de multe sute de milioane de exemplare, ceea ce înseamnă că sînt citite de tot atîtea milioane, sau mai multe, de cititori.

Și cuiele au un « tiraj » imens. Sînt obiecte « universale ». Din această pricină cuiele se produc în fabrică. Pe cînd literatura. . .

Se poate risca o afirmație încă neacceptată în genere decît ca ipoteză, deși evidența pledează pentru o încetățenire a acestei idei, pentru legitimarea ei ca realitate concretă. În condițiile în care informațiile circulă din ce în ce mai rapid, în condițiile în care rațiunile economice, industriale, urbanistice ș.a., produc în diferite părți ale globului ambianțe și obiceiuri noi de existență dar unitare sau cel puțin asemănătoare, specificul strict național (pentru antipozi el fiind numit exotism) se amestecă și se topește în acest fel de a fi; modul nostru de existență devine internațional. Noul mod de viață, unificat sau în curs de unificare pentru marea majoritate a populației globului atrage atenția în mod serios. Exemplaritatea ideală spre care tîneau artiștii vremurilor trecute devine mută, nu mai cheamă decît un număr descrescînd de oameni spre ea. *Paul et Virginie*, pentru un tînăr cititor de azi e o poveste plicticoasă dacă nu o silnicie. Povestea lui Romeo și a Julietei, dacă nu e bîna transpusă pe ecranul cinematografului, pare de neînțeles. Nu mai vorbim de atîtea alte opuri mai mult sau mai puțin aflate o vreme în plină lumină care, pentru oamenii născuți și crescuți într-un cartier de blocuri noi aflat în apropierea unei uzine vor părea, dacă nu par deja, simple povești fantastice, oricum neimportante. E greu să înțelegi tragedia regelui Lear, cînd problemele tale sînt curat altele, cînd regalitatea a murit, cînd nimeni în jurul tău nu mai știe ce e, sau măcar ce ar putea fi un rege. Totuși, fără regele Lear lumea de azi nu poate fi înțeleasă.

Pentru creatorul contemporan, problema universalității operei sale e limpede. Trebuie să creeze un fapt corespunzător epocii sale. Un fapt, o operă care să ofere exemplaritate acestei epoci aflată în căutare de exemplaritate. Revoluția care se

petrece astăzi sub ochii noștri distruge exemplaritatea socială care aduna în posesiunea unei clase și averile spirituale ale momentului; fiecare individ devine un purtător potențial de exemplaritate; într-o lume care aspiră din ce în ce mai mult la egalitate între indivizi, la dreptul la demnitate pentru fiecare om.

Manifestările specifice, paradoxale, contradictorii, proprii unei revoluții, nu întârzie să-și facă apariția. Shakespeare e « adaptat ». Se scriu o mulțime de texte (dramatice în special), cu titluri luate din mitologie ori din biblie, se încearcă o reintegrare în datele culturale înrădăcinate, în datele culturale din care și-au extras seva multe opere de până acum. E o demonstrație excelentă de conservatorism. În cazurile nefericite e vorba de cîrpăceală. În cele fericite — de ultima pîlpire a unui fior normal pînă în cea de-a doua jumătate a secolului nostru. În același timp e și o dovadă a lipsei de exemplaritate creată de o dezvoltare social economică « prea » rapidă. Dacă e vorba să apară o nouă cultură, ea nu se poate bizui concret pe lucrurile vechi; trebuie luat totul de la început; — și ca urmare au apărut proletcultismul, produsele de « consum » așa-zis cultural, etc.

Un scriitor poate să scrie și în altă limbă decît în cea maternă. Totuși, anumite particularități metafizice inconfundabile, național notorii, sînt proprii limbii naționale. Ele nu au putere decît în contextul cultural național. Ele nu sînt mai puțin universale, însă. Problema este de a le face inteligibile și importante pentru alte culturi. Este o operație ce vine după impunerea prin capodoperă. — Ca și priveliștea unui munte! Întîi vezi vîrful, apoi șesul din care se ridică uriașul. Dacă se întîmplă invers înseamnă că ești martorul sau victima unui cataclism.

Pentru a te impune literar pe « piața » internațională, trebuie să ții seama de valorile care domină această piață. Ori reușești să impui o valoare nouă, cum e de dorit, ori realizezi un schimb echitabil, folosești un echivalent, un coeficient de transformare; e o operație asemănătoare celor de la bursa de devize și aur.

Foamea de cultură, în permanentă creștere — altfel cultura n-ar fi atît de des transformată în bani! —, este inițial nediferențiată. Nu contează din ce parte a lumii vine valoarea care să o potolească pentru moment. — Iia țărănească românească e foarte frumoasă. Ea devine « universală » în momentul cînd Matisse o arată lumii. Nu același lucru se poate întîmpla și cu Pallady, prieten cu Matisse. Pallady nu poate fi arătat de nimeni. Se arată singur. — Miorița poate fi « arătată ». Ion Barbu, nu. E puțin probabil că Ion Barbu sau Eminescu, dacă ar trăi, și-ar traduce singuri opera; ori că ar începe să scrie în altă limbă. Nu e treaba lor. E treaba iubitorilor lor, a aceluia care se pricepe să îi traducă și nu a altora. Și e treaba organismelor editoriale, financiare, politice, administrative, de propagandă — de a-i răspîndi în lume. Nu numai că există o foame, nediferențiată la început, de cultură; dar această foame poate fi educată, creată în mod specific. — Treaba începe de aici încolo. Pînă acum putem fi siguri că literatura românească are valori care pot intra în circuitul spiritual internațional; urmează să ajungem la certitudinea faptului împlinit.

Pentru a crea o operă « universală » e nevoie de o aparent liniștită măreție. De o demnitate scînteietoare, care să producă lumină. E nevoie de o anume conștiință a exemplarității necesare.

DESCHIDERI NECESARE

Este un lucru de la sine înțeles și cu totul firesc ca literaturile cu o istorie relativ mai nouă, constrinse și de barierele unor limbi de circulație redusă, să năzuiască la o afirmare universală. Și este explicabil de ce, în spațiul acestor literaturi, printre care și a noastră, s-a discutat cu atita pasiune, încă de la primele manifestări ale conștiinței unui specific național, problema relației cu celelalte arii de cultură. A traduce și a fi tradus: două deschideri înțese la început ca absolut indispensabile pentru realizarea acelui metabolism sănătos al creației spirituale, asigurat de permanenta confruntare cu sine și cu marele univers. Spiritele directoare ale literaturii române și-au dat seama de timpuriu că o reală atingere a universalului uman și a universalității nu este posibilă în afara unei atari conjuncții. Și dacă un Kogălniceanu a putut scrie, într-o perioadă de justificată și necesară încurajare a creației naționale, că « traducțiile nu fac o literatură », aceasta nu însemna respingerea comunicării cu exteriorul, ci un mod de a sublinia îndemnul la construirea unei culturi care să se elibereze de sentimentul subordonării servile, prin realizarea unor opere reprezentative pentru gândirea și sensibilitatea românească. Marele istoric rămânea însă atent la cele mai înalte cote valorice ale culturii universale: prestigiosul exemplu francez îi stătea în față, de exemplu, atunci când, tot în *Dacia literară*, observa, cu gândul la epoca lui Ludovic al XIV-lea, atit de generoasă cu valorile spiritului: « Geniul se află în toate națiile și în tot pământul: are trebuință numai de slobozenie, ocrotire și prilejuri ca să se arate. De datorita celor mari este ca să i se deie aceste. Poporul are nevoie de două feluri de trebuințe: trebuințele fizice și trebuințele intelectuale. Un popor în care trebuințele intelectuale se dezvălesc se face o nație mare: dimpotrivă, acela la care aceste trebuințe se innădușesc se face o nație brută, se îndobitoceste și se întoarce la starea sa cea sălbatică. Ferice de acela care înlesnește dezvelirea inteligenței: vai de acela ce omoară duhul unei nații ! » De la pe drept reamintita exigență maioreșciană — « Să fim naționali cu fața spre universalitate » — pînă la demersurile teoretice și analitice ale unor Ibrăileanu, Lovinescu, G. Călinescu, Blaga, Tudor Vianu sau la dezbaterile cele mai recente din critica românească, această dialectică dintre particular și general în creația literară și-a găsit mereu la noi comentatori și susținători avizați. Ei au amendat, la tipul potrivit, atit micile obsesii personale ale unor scriitori de a se vedea neapărat traduși la Paris sau în altă parte, cu iluzia că un poem apărut într-un jurnal insignifiant este egal cu consacrarea internațională, cit și cealaltă extremă, a mulțumirii provinciale de sine, a închistării nepăsătoare într-un orgoliu ce crede că poate face abstracție de tot ce se întâmplă aiurea. Din astfel de luări de poziție se vede

împede modul echilibrat în care trebuie considerată și azi comunicarea dintre literatura națională și cea universală. Prima nu poate viețui cu adevărat fără întreținerea unui climat de deschidere și receptivitate față de tot ce se întâmplă semnificativ în spațiile mai apropiate sau mai îndepărtate ale altor spiritualități, deci fără o «sincronizare» cu pulsul mondial al valorilor culturale; a doua se cuvine să privească, la rîndul ei, cu mai multă generozitate, realizările majore ale literaturilor «mici». Sînt încă niște deziderate acestea, în mare măsură, — și îndeosebi ultimele — căci ne aflăm încă departe, trebuie s-o recunoaștem, de înlăturarea barierelor ce stau în calea unei reale receptări a celor mai reprezentative opere scrise la noi.

Este la mijloc, desigur, și un anumit «imperialism» al «marilor culturi», o suficiență de sine explicabilă (dar nu mai puțin reproșabilă) împotriva căreia se ridică tot mai frecvent în ultima vreme unele voci autorizate, mai lucide, care repun în discuție goetheanul concept de *Weltliteratur*. E cazul, bunăoară, al unui René Etiemble, ce protestează pe drept cuvînt contra modului extrem de îngust în care este abordată încă «literatura universală» din perspectiva culturilor de veche tradiție. O «*Weltliteratur orientată*» — cum o numește criticul — mai domină perspectiva multor cercetători occidentali. Obstacolele lingvistice nu sînt neglijabile, desigur, după cum nu lipsesc nici alte prejudecăți.

Realități ca acestea nu trebuie ignorate, chiar dacă se constată, nu mai puțin, faptul că de un adevărat «monopol al universalismului» pe care l-ar deține culturile zise «mari» nu mai poate fi vorba, că literaturi altădată complet ignorate ies tot mai mult în prim plan. Rolul metropolelor culturale rămîne totuși important în «recunoașterea» și «lansarea» internațională a unor fenomene la coagularea cărora nu mai participă într-un mod atît de decisiv ca în urmă cu cîteva decenii.

La întrebarea dacă aspirația spre universalitate a literaturilor tinere este legitimă, putem răspunde deci, în mod hotărît, afirmativ. Dar tot așa de clar este că aceste literaturi — la fel cu oricare altele — trebuie să și aibă cu ce să participe la universalitate. Problema climatului propice dezvoltării și afirmării neîngrădite a creației în chiar lăuntrul frontierelelor naționale rămîne de aceea esențială. Aș vorbi, în acest caz, de necesitatea elementară a asigurării unei *duble deschideri*, spre o problematică umană în același timp reprezentativă pentru spațiul spiritual național și pentru marile întrebări ce se pun astăzi în lume, înscrise pe orizontul frământărilor dramatice ale omului dintotdeauna. Dar o atare deschidere înseamnă și receptivitate față de *limbajele* cele mai apte unei expresii autentice a spiritualității actuale, față de cuceririle de pretutindeni ale *tehnicii literare*. Teama de epigonism și de imitația servilă nu trebuie să fie, în orice caz, mai mare decît aceea de perpetuarea unor forme (ca să nu mai vorbim de idei !) anacronice, depășite.

Or, se înțelege de la sine că numai contactele fertile cu alte arii de cultură, în spirit critic, dar nu mai puțin deschis, sînt de natură a încuraja o creație adevărată. Cu atît mai greu de imaginat ar fi astăzi, într-o epocă a celei mai largi și mai rapide difuzări a ideilor, o rupere a literaturii naționale de marele ansamblu universal. Construirea artificială, opreliștile în fața comunicării vii cu tot ce a dat mai de preț spiritul creator n-ar duce decît la sinucidere ori, în cel mai bun caz, la o gravă întîrziere în dezvoltare. Trista, în ce ne privește, experiență a deceniului al șaselea, cu intoleranțele și îngustimile sale dogmatice a putut avertiza cu suficiență tărie asupra pericolelor extrem de grave ale izolaționismului cultural — și n-am fi sinceri dacă n-am recunoaște că umbra acelor ani planează încă, alimentînd destule prejudecăți greu de învins, chiar asupra actualei difuzări a valorilor românești peste hotare. Replica cea mai eficientă ce se poate da rămîne opera de valoare care, dacă se cuvine să fie ancorată în specifice realități naționale (și care scriitor

adevărat nu este în primul rînd al națiunii sale?), reușește să atingă un nivel al meditației general-umane, profunzimea unor adevăruri fundamentale. E un fapt condiționat, desigur, de calitatea talentului, dar nu în mai mică măsură, repetăm, de o anume atmosferă socio-culturală, capabilă sau nu, dornică sau nu să asigure deplina lui afirmare. Oricum, în acest final de secol XX, depozitar al atîtor drame și tragedii, al atîtor confruntări cu forțele răului, cu impostura și tirania, al atîtor idealuri dificil de cucerit, o literatură care ar refuza să-și asume curajul și responsabilitatea marilor adevăruri umane, întîrziind într-o problematică minoră, recurgînd la rețușări și poleiri de circumstanță și la un limbaj mereu încîntat de propria-i redundanță, ar avea firave șanse de a se impune în universalitate.

Știm cu toții că, din păcate, nu toate condițiile sînt îndeplinite pentru o reală și firească difuzare a valorilor literaturilor « tinere ». În cazul nostru, indispensabilei și realei receptivități față de fenomenele majore ale literaturii universale este departe de a-i răspunde un interes egal din partea, îndeosebi, a culturilor de veche tradiție. Mari valori ale culturii române, cel puțin egale altora ce beneficiază de atuuul unei limbi de circulație, rămîn încă niște necunoscute. Și se întîmplă, nu rar, să vedem pînă și numele unor scriitori de marcă ai noștri transcrise greșit în lucrări zise de referință, ca să nu mai vorbim de mulțimea datelor trunchiate sau eronate. Chestiunea esențială, care califică și obstacolul major în calea unei mai bune cunoașteri a literaturii și culturii române peste graniță, rămîne desigur aceea a *traducerilor*, pe de o parte, iar pe de alta, a *informației* pe care o oferim străinătății. Ce oferim și *cum* oferim spre transpunere în limbile de mare răspîndire, cum menținem contactul viu cu marile case de editură străină, sînt întrebări de al căror răspuns depinde aproape totul. Inițiativa traducerii în țară a unor opere fundamentale ale literaturii noastre, pozitivă în principiu, nu poate da rezultatele scontate atîta timp cît multe dintre ele suferă (cum semnaleză prea tîrziu cronicile de specialitate !) de imperfecțiuni majore, ținînd uneori chiar de corectitudinea exprimării, ca să nu mai vorbim de deficiențele adevărîi stilistice. Este adevărat că fără acordarea unor burse speciale de studii, care să permită asimilarea în profunzime și *la fața locului* a limbilor respective, nu se va ajunge niciodată la scopul vizat. O soluție ar putea fi și dublarea traducătorului român cu unul străin, bun cunoscător al limbii noastre. Aș spune chiar că o asemenea colaborare ar fi absolut obligatorie în absența traducătorului străin unic, pasionat de universul spiritual românesc și gata — cum s-a întîmplat în perioada interbelică — să se dedice cu generozitate operei de difuzare a cărților românești reprezentative. Amintirea unui Yves Auger — pentru sfera franceză — care a profesat timp de decenii la Universitatea din Cluj, trăind în miezul spiritualității noastre, pentru a-i transpune apoi magistral pe un Creangă sau Sadoveanu în propria sa limbă, ne face încă să visăm...

Modul de alcătuire a antologiilor pentru străinătate este încă și el destul de defectuos. Strictul criteriu al valorii și reprezentativității mai este încălcat adesea prin intervenții, ca să spun așa, « neprincipiale », de ordin administrativ, extraliterar. O mare problemă nerezolvată este și aceea a *difuzării* cărților traduse la noi: ele așteaptă prea adesea intrarea în librării a unor turiști întîmplători și neinformați, în loc să se afle pe teșghelele unor librării românești din marile capitale ale lumii.

Pe de altă parte, nu cred că se poate asigura o reală difuzare a literaturii române dincolo de frontiere, fără cunoașterea cît mai exactă a atmosferei culturale a momentului în țările respective. Cine știe cît de cît cum stau lucrurile va fi avertizat că nu orice se poate vinde oricînd, mai ales în spațiul editorial occidental, unde interesul pentru anumite evenimente, teme, scriitori, mișcări literare este foarte abil exploatat. Introducerea în circuit a unor anumite categorii de opere în

asemenea momente precis orientate ar avea mai multe șanse de succes. Dar aceasta presupune, cum spuneam, un contact foarte viu cu ariile de cultură respective și nu mai puțină promptitudine a « răspunsului » la solicitări.

Este însă suficient de viu un astfel de contact? Se asigură oare, din partea organismelor competente, o variată și atrăgătoare prezentare a cărților românești pentru străinătate? Se fac destule eforturi pentru încurajarea coeditării unor opere fundamentale cu importante case de editură de peste hotare? — Sînt întrebări de ale căror răspunsuri depinde în mare măsură realizarea aspirației noastre la universalitate . . . Organizarea în țară a unor festivaluri internaționale de poezie (ca în atîtea țări vecine !), o mai atentă informare a traducătorilor străini (ce s-ar cuveni și ei mai frecvent traduși în românește, atunci cînd scriu despre literatura pe care o iubesc și promovează !), invitarea la noi a unor mari personalități, scriitori, critici și istorici literari etc. sporirea participărilor românești la diversele manifestări culturale de peste hotare, — întreținerea, într-un cuvînt, a deschiderii spre cele mai diverse arii de cultură — constituie tot atîtea șanse, ce se cuvin valorificate, ale afirmării noastre în universalitate. Nimic nu se poate face însă fără efort, fără dăruire și pasiune a creației.



EUGEN JEBELEANU

«Într-o lume care dă atîta pentru armele de război, poezia noastră este o armă a păcii și v-aș ruga să-mi îngăduiți să închei acest cuvînt, vă mărturisesc, stăpînit de profundă emoție, citindu-vă aceste versuri: Aș trece prin gurile iadului / Cu ochii surîzători / De-aș putea spera tare că oamenii / Se vor bombarda odată cu flori»

*Eugen Jebeleanu, din cuvîntul rostit
la decernarea Ordinului
« 23 August » clasa I*

La răscrucea omagiilor

Ca altădată Demostene, Cicero sau poate mai cu seamă Marc Antoniu din *Julius Cezar* de Shakespeare, Eugen Jebeleanu vine în forul public să ne interpeleze conștiințele. Marea lui carte de poeme, cu titlul teribil *Hanibal*, are ceva imperios, de suflul antic. (Nimic comun cu «antichitatea de cabinet» a erudiților și filologilor.) Ce poate fi mai bărbătesc și mai actual (firește, în înțelesul artistotelic al acestui termen) decît pildele antice?

Poeemele acestea sînt grave și severe: nu sînt «poetice», nu sînt «frumoase», nu urmăresc să fie admirate. Ele proclamă direct, sau cu un minim de retorică indirectă, lucruri esențiale și presante. Aceasta nu înseamnă deloc că ar fi «antipoetice» sau «prozaice» în spiritul lirismului de avangardă. Jebeleanu nu propune nici o formulă și nici o tehnică, nici inovatoare, nici tradițională. Nu-și pune probleme de artă: arta cea mare a acestui poet e de a spune adevărul cel mai omenesc în forma cea mai lapidară. Materia lui verbală e rezistentă ca piatra sau ca arama.

Această masivă carte are o valoare exemplară de comandament moral. Ea nu contrazice, ci pur și simplu anulează toate prejudecățile estetizante despre incongruența poeziei cu etica civică.

ALEXANDRU PALEOLOGU

Simțul poetic. Ed. Cartea Românească, 1974

Se înșeală cine crede (sau simulează cu intenția de a-l discredita pe poet) că există o «ruptură» în creația lui Eugen Jebeleanu, marcată de volumul *Hanibal* (1972) și adîncită prin *Arma secretă* (1980). În realitate, chiar dacă registrul stilistic al acestor lirici s-a modificat — cum firesc era — filioanele și motivele reapar cu recurența necesară, pentru a da întregului organicitate. Vocea e mai crispată, verbul mai dur, limpezit totodată, dar păstrîndu-și acea «expresie metalică» și «luciditatea împinsă pînă la amănunt», remarcate de Pompiliu Constantinescu încă din 1934. Căci în *Înimi sub săbii*, opțiunea ermetizantă nu exclude o atitudine existențială pîndită de obsesia thanatică, acea «moarte peste sulii de timp» ce revine în poeme antologice precum *Sfîrșit princiar*, *Ciumă*, sau într-un întreg ciclu: *Bal de moarte*...

Arta «surdinei» și a «paravanului», despre care vorbea Perpessicius, nu putea totuși elimina timbrul unei exasperări insinuate în sintaxa eliptică a versului, voința de autoflagelare convertită într-o incizantă artă poetică, angajînd întreaga ființă: «Să-mi tai arterele și ca pe harpe / Un cînt să scriu...» Asemenea țîșniri ale intimității profunde sfîrșesc prin a înfrînge tentația unei «fantezii gotice», sub presiunea unei funciare nevoi de confesiune, potențată și de implicarea timpurie a poetului într-un context social-politic din cele mai aspre. Accentul revulsiv nu vizează doar o condiție abstractă, a omului conștient de un destin precar, ținînd de absurdul existenței în sine, ci determinările concret-istorice ale insului solidar cu colectivitatea. Cînd Jebeleanu aruncă, în 1932, expresia sa provocatoare, de manifest fără echivoc: *Revoltat sunt pe mine că am răbdat atît / Pe țara asta, care răbdă încă, / Lașul mi-a ajuns pînă sub gît, / prostia ne pune juguri și ne mîdîncă*, în *Răscoala* și în alte poeme din *Cîntecele regilor de jos* (1932—1944), e limpede că sensibilitatea sa rănită de spectacolul derizoriului tragic se decide să se exhibeze fără artificii, renunțînd la «perdeaua de aluzii și simboluri» (P. Constantinescu). O «liră mohorâtă» ia locul, mărturisit, constrîngerilor estetice preme-

ditate, elipsei și manierei, încît odată cu poemul din 1945, *Ceea ce nu se uită*, «tonul justițiar și crispat de confesiune» avea să caracterizeze definitiv traseele acestei lirici.

MIRCEA ZACIU

România literară, aprilie 1981

Exceptînd culegerea de început: *Schituri cu soare* (1929) — exerciții tinerești de acomodare cu o tehnică poetică dificilă — și volumul *Inimi sub săbii* (1934), unde lirismul hieratic tinde să construiască o viziune fabuloasă, poezia lui Eugen Jebeleanu se constituie în jurul a două mari mituri: *adevărul și istoria*. E vorba, mai întîi, de o concepție morală a poeziei (voce a tribului!), dar și de un ideal liric mai înalt, poezia fiind, după expresia lui Cocteau, o «Minciună» (adică o convenție) ce spune Adevărul.

La Jebeleanu, aspectul etic primează. Tot ceea ce scrie implică un angajament, o dramă a conștiinței, un viu sentiment al datoriei. Pentru alții, poezia este un limbaj, o confesiune pură, pentru el poezia este, înainte de orice, un act de *responsabilitate*, o plasare în istorie, o încercare, în fine, de a crea dintr-un material fragil (cuvîntul) un instrument teribil de sancționare a răului.

Ceea ce nu se uită (1945) e, de pildă, o răfuială cu trecutul, un act de justiție postumă. Limbajul versurilor se simplifică, e direct și concis ca un act de acuzație. Poezia ulterioară se implică și mai adînc în eveniment, pînă a deveni memoria lui fidelă. Jebeleanu urmează aici ambițiile generației lui și le nuanțează printr-un lirism dur, vizionar, cu o mare sensibilitate la tragic (*Surîsul Hiroshimei*, 1958).

... Față de istorie (considerînd că în orice eveniment este o cantitate de istorie), Eugen Jebeleanu se apropie totdeauna cu un sentiment de revendicare. Istoria este complice. Istoria este leagănul unor comploturi teribile împotriva omului... Istoria nu trebuie, în concluzie, adulată, mitizantă. Poezia (poezia fiind instrumentul unei justiții imaginare) trebuie să ajungă la substratul tragic al evenimentelor. Poezia este, în fond, o tentativă de a smulge din eveniment partea lui de istorie și din istorie cîtimea ei de adevăr. Dar cum? *Surîsul Hiroshimei* este un colaj enorm de fresce biblice. Imaginea dilată cinematografic, antrenînd un șir neîntrerupt de metamorfoze care schimbă, în cele din urmă, dimensiunile reale ale lucrurilor. Putem spune că Jebeleanu gîndește cosmic și vede apocaliptic. El amplifică volumele, lărgiște suprafețele, pune în spatele obiectelor pînze de proiecție colosale.

EUGEN SIMION

Scriitori români de azi, Ed. Cartea Românească, I. 1974

I-ar fi fost dat poeziei lui Eugen Jebeleanu să fie în întregime o poezie a fericii. O asemenea afirmație poate să pară paradoxală și din mai multe motive. Ea se referă doar la un poet a cărui memorie — «o memorie de optsprezece carate», după cum însuși autorul o declară — a tîns mereu să se confunde cu memoria accidentată a veacului său («veacul de zgură»); ba, mai mult decît atît, a năzuit să-i corecteze acestuia, de cîte ori se impunea, vinovatele amnezii ale conștiinței. Se referă apoi la un poet în ale cărui pagini, deloc senine, reînvie tragic Lidice și Hiroshima, după cum tot aici se perindă într-un cortegiu al durerii suferințele, mizeriile, terorii omului și ale lumii dintotdeauna și mai cu seamă de un secol încoace; autorul despre care vorbim e un poet care cunoaște chipul multiform al morții (...)

... Dar să nu ne oprim numai aici și să ne amintim că această poezie a dovedit în repetate rânduri că nu-i este străină noblețea suferinței, ca și atitudinea demnă, viril-reculeasă dinaintea durerii. Să nu uităm, în același timp, că autorul de față și-a intitulat cîntecele sale *Cîntece împotriva morții*, că *Surîsul Hiroshimei* este, cum s-a mai spus, « un surîs trecut prin moarte », că *Elegie pentru floarea secerată* este cu mult mai mult un imn al iubirii decît o elegie a dispariției. Prezentul dragostei biruie aici absența, după cum lumina realității covîrșește în intensitate crepusculul amintirii. Fără această implicare clipă de clipă a dragostei, a dragostei față de femeia iubită, față de aproape, față de semen și față de colectivitatea umană, fără această acoladă confraternă, care se extinde de la individ pînă la întregul univers, nici nu poate fi bine și exact înțeleasă poezia lui Jebeleanu.

DAN CRISTEA

'Arcadia imaginară, Ed. Cartea Românească, 1977

Poezia lui Jebeleanu trezește lumea din somn, cu totală nepăsare la confortul acestei lumi, la nevoia firească de somn, de odihnă, de repaos fizic și de relaxare morală. Ea sparge, adeseori, cu acută « stridență », climatul de vegetare somnolentă, de uitare binefăcătoare pentru moment. Ea nu vrea să se facă neapărat « plăcută », nu vrea să liniștească în armoniile ei spiritul nostru agitat, ci vrea să-l agite și mai mult. Să provoace, să întrerupă ceea ce a fost început și ceea ce tinde să meargă în voie mai departe în spiritul unui blind automatism, atît de comod, ființei noastre terestre. Ea șochează și rănește liniștea abia cucerită sau de mult instalată în vitalele ei drepturi. Săgetează, stă la pîndă, stă de veghe, dă imediat de veste, sună alarma; fără să întrebe neapărat dacă a nimerit bine, dacă nu cumva poate să pară nepotrivit ceasul în care o face.

Se vorbește curent despre patosul liricii lui Jebeleanu, dar ar trebui, cu egală motivare, să se vorbească de oroarea de patos, de discreditarea formelor preapline, gesticulatorii, în care se disting impostura (sentimentală, morală), masca oribilă.

... Deținător, de la început, al unui limbaj concentrat, înalt și nobil, articulat (cum remarcă E. Lovinescu) din « învelișuri calcaroase, savant elaborate », Jebeleanu îl sacrifică, la figurat și la propriu: pe un altar al omenescului; ridicat de el însuși. În *Rîul pe obraz*, în *Parabole civile* optează definitiv, fără a se mai uita în urmă (și la drept vorbind, fără să-și mai pună « problema » opțiunii, ivită totdeauna pe solul unei incertitudini), pentru limbajul « sărac » al sufletului, pentru enunțul direct și abrupt, sau pentru cel — încă mai autentic — de aparență dezarticulată, șovăitoare parcă. Efectul acestei noi adecvări expresive este răsculor.

Sub puterea sa, determinările de « specie » literară dispar într-o unică emisie, continuă și discontinuă, care dizolvă granițele dintre lamentație și diatribă, sarcasm și milă, furie rece și îndurare, mîndrie și umilință, spirit justițiar neiertător și nesfîrșită, sacră înduioșare în fața existentului, profetism înverșunat și bruscă înduplecare.

În toate direcțiile, cu aceeași încordare și intensitate, cu vibrația ultimei convingeri, cu vocea zguduitoare a sincerității menită parcă să învingă somnul rațiunii producător de monștri, nu numai de confort, să tulbure conștiința și tulburînd-o s-o limpezească, redînd omului însemnele legitimității sale în lume, vocea aceasta aparține cu siguranță unuia dintre marii poeți ai epocii noastre.

LUCIAN RAICU

Jebeleanu în conștiința criticii — prefață la vol. « Jebeleanu interpretat de... », Ed. Eminescu, 1979



CEEAA CE NU SE UITĂ

Incontro con Eugen Jebeleanu

Questa traduzione nasce dalla ostinata fiducia e dall'attenta curiosità che accompagnano il mio interesse di bibliofilo. O forse è più giusto dire che essa nasce dal caso.

Mi accingevo a lasciare, a mani vuote e perciò deluso, la libreria antiquaria di Calea Victoriei, dove avevo trascorso un paio d'ore; è un piacere, quello di spigolare indifferentemente tra il nuovo ed il vecchio, che, quando posso, mi concedo volentieri ed infatti era un sabato mattina di una giornata autunnale ventosa e coperta.

Più o meno inconsciamente anche perchè il tempo non invitava all'aperto, ripercorrevamo a mo' di congedo, scaffali e banconi, quando si offrì ai miei occhi ed alle mie mani un « in folio » di appena qualche decina di pagine, bella veste e carta pregiata, di Eugen Jebeleanu, « Ceea ce nu se uită ».

Ad impormelo all'istante, furono soprattutto due elementi: una dedica autografa dell'autore (del '49) e le belle incisioni di Florica Cordescu (il cui nome mi era già noto come quello di una grande artista, oltrechè della defunta consorte del Poeta).

Non sapevo ancora, andandomene soddisfatto, che la lettura della composizione di Jebeleanu mi avrebbe affascinato: al punto da provare ben presto il desiderio, il bisogno di eseguirne la traduzione.

Conosco discretamente il romeno, anche se meno il linguaggio letterario ed ancor meno quello poetico (ed anche se — non è una boutade, come può apparire a prima vista — dopo sei anni di missione a Bucarest, incomincio a dimenticarlo, il romeno); questo strumento, per quanto imperfetto, è stato sufficiente, comunque, a svelarmi l'autentica, grande poesia — o proprio per questo? — di « Ceea ce nu se uită ».

Per necessità professionali mi è accaduto di tradurre molti testi, per lo più diplomatici o giornalistici. Prima d'ora, invece, non avevo mai tradotto alcunchè con intenti letterari e — il che è o dovrebbe essere lo stesso — per il mio piacere, nonchè di chi avesse la ventura di leggere questa traduzione.

Tale è stato il mio proposito. L'esaltante eco che i versi di Jebeleanu — in romeno ed in italiano, in prodigiosa commistione — provocano in me, mi lascia confidare di non aver del tutto fallito nell'intento.

Ad Eugen Jebeleanu devo di avermi condotto per mano, qui e là, consentendomi così di risalire sino ai significati più profondi della sua ispirazione.

Di stimolante aiuto a muovermi nei labirinti di una lingua ricchissima quale il romeno, a coglierne tutte le sfumature, mi è stata la Sig.ra Florina Nicolae, alla quale desidero rivolgere per ciò un pubblico ringraziamento.

« Ceea ce nu se uită », lirica dall'incedere potente, poemetto in cui si snoda fluidamente — ancorchè sommariamente — il filo di una narrazione avvincente, costituisce

Întâlnire cu Eugen Jebeleanu

Această traducere s-a născut din obstinată încredere și atenta curiozitate care întovărășesc interesul meu de bibliofil. Sau, poate, e mai drept să spun că s-a născut din întâmplare.

Mă pregăteam să ies cu mâinile goale și, de aceea, decepționat, din anticariatul de pe Calea Victoriei, unde petrecusem câteva ore; e o plăcere să iscodești ici și colo, lucruri noi și vechi, o plăcere pe care, atunci când pot, mi-o acord bucuros; de fapt, era într-o simbrătă dimineața, într-o zi de toamnă (a anului trecut) vîntoasă și mohorită.

Mai mult sau mai puțin inconstient, poate și pentru că vremea nu te îmbia să ieși, mai străbătui, în chip de rămas bun, rafturile și mesele cu cărți, când se oferi privirilor și minilor mele în « in foglio », de abia câteva zeci de pagini cu o copertă frumoasă și hirtie de preț, de Eugen Jebeleanu, « Ceea ce nu se uită ».

M-au impresionat, imediat, la această carte, mai cu seamă două elemente: o dedicație cu autograful autorului (din '49) și frumoasele gravuri ale Floricăi Cordescu (al cărei nume îmi era deja cunoscut, ca acela al unei mari artiste, și afară de asta, ca al soției defuncte a Poetului).

Nu știam atunci, plecînd de acolo satisfăcut, că lectura operei lui Jebeleanu avea să mă fascineze, într-atît încît să încerc foarte curînd dorința și imboldul de a-i înfăptui traducerea.

Cunosc suficient de bine limba română, chiar dacă mai puțin limbajul literar și mult mai puțin pe acela poetic (și chiar dacă, — nu e o butadă, cum poate apărea la prima vedere — după șase ani de misiune diplomatică la București, încep s-o uit): acest instrument, oricît de imperfect, a fost îndeajuns, în orice caz, pentru a-mi dezvălui autentică, marea poezie — sau tocmai din cauza asta ? — din « Ceea ce nu se uită ».

Din necesități profesionale mi s-a întîmplat să traduc multe texte, cele mai multe diplomatice sau de presă. Înainte de aceasta, însă, nu mai tradusesem niciodată ceva cu intenții literare și — ceea ce este sau trebuie să fie același lucru — pentru plăcerea mea, precum și a celor care ar fi avut șansa de a citi această traducere.

Astfel a fost luată hotărîrea mea. Înlăcăratul ecou pe care versurile lui Jebeleanu — în română și în italiană, în prodigioasă îmbinare — îl stirnesc în mine, îmi dau încrederea că nu am dat cu totul greș în sarcina asumată.

Lui Eugen Jebeleanu îi datorez faptul de a mă fi condus de mină, ici și colo, îngăduindu-mi astfel de a urca pînă la esența semnificațiilor celor mai profunde ale inspirației sale.

De un ajutor stimulator pentru a mă descurca printre meandrele unei limbi atît de bogate cum este limba română, de a surprinde toate nuanțele, a fost și doamna Florina Nicolae, căreia doresc să-i adresez, pe această cale, mulțumirile mele.

un modello elevatissimo di poesia civile: che parla alle menti ed ai cuori dei Romeni, ma anche dei non Romeni; che evocando con rigoroso verismo, fatti reali, assurge ad allegoria.

L'intreccio tra verismo e simbolismo costituisce invero un tratto non secondario della poesia di Jebeleanu, talora con coloriture umoristiche; esso sgorga da una sanguigna vena di schiettezza, dando luogo ora ad immagini di una superba plasticità ed ora stimolando singolarmente la sensibilità, l'udito e la memoria del lettore.

Così, ad esempio, in « Ceea ce nu se uită » (che, in luogo di « ciò che non si dimentica », ho preferito tradurre, fra le rare libertà concessimi, « Per non dimenticare », che meglio mette in evidenza, in italiano, il fine del poemetto), certi riferimenti autobiografici: « ... la nuda rete, / che mi scavava grate sulle spalle — / nuovo dio tra le zebre d'Africa ... », o lo « stamparsi sul fango d'autunno / (de)i buchi delle mie suole, quali marenghi / che, generoso, elargivo alla città ... ». Ed i frequenti richiami ai morsi della fame, di una singolare stimolatrice efficacia, anche per chi legge: « ... intorno a tavole imbandite ... / a tavole imbandite ... », « un tè di sole con un tozzo di luna / ... nell'alba profumata di pane ... »; o, impietoso all'orecchio, il frastuono (già allora!) dei « viali grigi, rimbombanti / come al galoppo di cavalli di pietra ».

Questo singolare realismo magico non solo non tempera, ma accentua la drammaticità del poemetto, che ha in essa il suo connotato fondamentale. E' una drammaticità che il poeta domina e che diviene sintesi simbolica di una condizione umana, pur senza perdere il riferimento alla situazione storica e contingente. Drammatica è la speranza (« la gioventù che portava il proprio cuore tra le mani / come una fiaccola. ... »), la delusione (« ... il nostro cuore che voi avete sepolto / da tempo ... al Capo di Buona Speranza ... ») lo sconforto, la prostrazione di schiere di giovani, fra i quali il Poeta.

Drammatica, la rievocazione degli anni '30 e '40: la fame, il carcere, la miseria. La personificazione degli eventi, affidata a versi bellissimi (ad esempio, « stretta la fame tra le braccia mi destavo. ... »), comprende il giovane abbattuto dalla repressione, il Poeta oppresso dalla miseria materiale e morale, le « fanciulle della notte, stanche compagne », la meretrice suicida, il ferroviere cieco (la quale la Cordescu ha dedicato una incisione che tronca il respiro) ed i potenti (« un fiume fosforescente di putridume / un ancheggiante torbido moto ») ostinatamente e stolidamente dediti ad una vita opulenta, corrotta, inutile.

Drammatica, la filosofia della vita che delusioni, sconforto, frustrazioni, miserie alimentano nella gioventù. Da prima il fatalismo: « questa è la vita. ... », sorride e sospira il fochista cieco. E poi, col montare dell'amarazza, la terribile denuncia, pronunciata col pianto alla gola: « Per vivere orrendamente una volta sola / ti tocca morire mille volte ».

Di una drammaticità viepiù accentuata, sono, per intero, le ultime nove strofe. « Fumo amaro che non raggiunge il cielo » (come quello di un sacrificio non gradito agli dei), « nebbia strisciante fra le croci. ... », « i rami dell'albero della tristezza / tra le cui ombre si disperde / il fantasma delle primavere perdute » uno scenario da Apocalisse.

« Le nostre teste sommerse dal vento / non valsero la bocca d'un cannone »: i protagonisti dell'epilogo.

Sino all'esplosione, al voto, al giuramento supremo dei tre versi finali, di una forza conturbante: « anche per voi voglio essere scure / artigiani di fiamma / o foresta che muove alla vendetta !. ... »

« Ceeace nu se uită », poem cu o înaintare viguroasă, în care se desfășoară — oricât de sumar —, firul unei narațiuni care te învăluie, constituie un model elevat de poezie civică: care se adresează minții și inimii românilor, dar și ale celor ce nu sunt români; un poem care, evocând cu riguros simț al adevărului, fapte reale, se înalță la alegorie.

Împletirea de verism și simbolism constituie, într-adevăr, o trăsătură deloc secundară a poeziei lui Jebeleanu, citeodată învristată de coloraturi umoristice; aceasta țighește dintr-o singerie vină a sincerității, făcând loc unor imagini de o superbă plasticitate, stimulând în mod deosebit sensibilitatea, auzul și memoria cititorului.

Astfel, de exemplu, în « Ceeace nu se uită » (titlu pe care, în loc de « Ciò che non si dimentica », am preferat să-l traduc — printre puținele libertăți pe care mi le-am permis — cu « Per non dimenticare » — « Pentru a nu uita », care pune mai bine în evidență, în italiană, țelul poemului) citeva referințe autobiografice: « ... patul acela fără saltele / care-mi săpa gratii pe spate, / Trecindu-mă'n Africa, zeu printre zebre ... » sau « ruptă / Cu dărnice împărțea cetății / napoleoni turnați în huma toamnei ... » Și frecvențele chemări ale mușcăturilor de foame de o sugestivă evocare, și pentru cel care citește: « ... La mesele pline ... / La mesele pline ! » ... Un ceai de soare luam c'un corn de lună / ... » ... « În zorile ce abureau a pîine / », sau, rânind urechile, bubuitul (încă de pe atunci !) « pe bulevarde sure, ce răsună / ca un galop de herghelii de piatră » /

Acest singular realism nu numai că nu astîmpără, ci accentuează intensitatea dramatică a poemului, care deține tocmai prin aceasta conotația fundamentală. E un dramatism pe care poetul îl domină și care devine sinteza simbolică a condiției umane, fără a pierde însă referința la situația istorică și imediată. Dramatică este speranța (« tinerețea » « Purtîndu-și inima'n pumni ca pe o flacără ... »), dezamăgirea (« ... inima noastră-ngropată de voi / De mult, la Capul Bunei Speranțe », starea de inconfort, prostrația cetelor generoase de tineri, printre care și Poetul.

Dramatică, evocarea anilor '30 și '40: foamea, închisoarea, sărăcia. Personificarea evenimentelor, transpusă în versuri de o frumusețe rară (de exemplu, « Cu foamea'n brațe mă deșteptam ... ») cuprinde pe țăranul învins de represiune, Poetul asuprit de mizeria materială și morală, « Fete-ale nopții, prietene obosite », ibovnica sinucigașă, feroviarul orb (cărui Florica Cordescu i-a dedicat o gravură care îți taie respirația) și cei puternici (« Un rîu fosforescent de putregaiuri / O preumblare calmă și rotundă ... /) care cu ostentație și prostie se dedau unei vieții opulente, corupte, inuile.

Dramatică, filosofia vieții pe care decepțiile, descurajarea, lipsurile, mizeria, au alimentat-o în tinerețe. La început, fatalismul; « Asta-i viața ... », suride și suspină fochistul orb. Apoi, odată cu creșterea amărăciunii, teribila denunțare, pronunțată cu plînsul în gîtlej: « Ca să trăiești cumplit numai odată / Să mori ești nevoit de mii de ori ». /

De o intensitate dramatică tot mai accentuată, sunt, în întregime, ultimele nouă strofe.

« Un fum amar neridicat la cer » (ca acela al unui sacrificiu refuzat de zei), O ceață strecurată printre cruci ... » « Sunt crengile copacului tristeții / Prin ale cărui umbre se respiră Fantoma primăverilor pierdute », un decor de Apocalips.

« Gurile noastre de vînt învelite / N-au prețuit cît o gură de tun »: protagoniștii epilogului.

Pînă la explozia, la angajamentul, la jurămîntul suprem din cele trei versuri finale de o forță tulburătoare: « Căci eu sunt cel ce vrea și pentru voi / să fie, « ... o pădure'n mers răzbuătoare » ! ... »

București, 11.4.1981

Per non dimenticare

un poem de

EUGEN JEBELEANU

tălmăcit de E. MARIO BOLASCO

*Se mai dimenticherò ogni mia sofferenza
solo allora non odierò, mai più.
Però mio unico bene è la memoria,
una memoria da 18 carati,
e poichè l'odio è l'unico amore
al quale mi avete abituato voi dalle grasse teste,
io non dimenticherò mai nulla,
sotto questa luna ingozzata anche lei.*

*Nulla e mai — è tutto quanto avete dato
alla nostra giovinezza scossa dalla febbre,
sbattuta dalla fame come mare tra le dighe,
sottile ed evanescente quale ombra di vento,
essa che portava il proprio cuore tra le mani
come fiaccola,
un cuore straziato e muto
allo strepitio dei vostri gioielli sfavillanti,
il nostro cuore da voi sepolto
da tempo . . . al capo di Buona Speranza.*

*Come potrò, con i versi miei storpi,
vendicare nei secoli
il pianto degli occhi freddi
di quel giovane morto? le sue scarpe di pezza,
sdrucite e senz'ali,
le vesti fruste, che la stagione
logorava vieppiù
sotto scettri d'acqua e chiome di disperazione? . . .*

*No, non fuggite, ricordi di tenebra
ricordi della mia miseria!
Non posso dimenticare il letto d'allora,
quel letto dalla nuda rete,
che mi scavava grate sulle spalle —
nuovo dio tra le zebre d'Africa.*

Dacă voiui uita tot ce-am îndurat,
Nu voiui mai urî niciodată.
Dar cum singurul meu bun e memoria,
O memorie de optsprezece carate,
Și cum ura-i singura iubire
Cu care m'ați învățat voi, capete 'ngrășate,
N'am să uit niciodată nimic,



Cum voiui putea, schiloade stănțe,
Prin voi să răzbun în veci de veci
Plânsul acela din ochii reci
Ai mortului tânăr în albe sandale.
Sandalele sparte și fără aripe



Affamato, come suicida mi sprofondavo nel sonno
cullato ogni notte nel fresco grembo di un pensiero:
se non mi risvegliassi,
se non mi risvegliassi mai più...

Tardi, mi afferravano i fantasmi del sonno
sognavo sfere scivolare su di me,
cavalli acquei, larve d'uomini dalle ciglia di vento
intorno a tavole imbandite...
a tavole imbandite...
Gemendo mi svegliavo
intimandomi: Non piangere nel sonno! E' vile!

Stretta la fame tra le braccia mi destavo.

Prendevo un tè di sole con un tozzo di luna
e poi, trasparente più del vetro
nell'alba profumata di pane
spassato scendeva dalla Via Lattea
su viali grigi, rimbombanti
come al galoppo di cavalli di pietra.

Dalle finestre mi salutavate
fanciulle della notte, stanche compagne,
con occhi grandi e sonnolenti di farfalle
carezza alla mia triste fronte.

Mi ricordo di voi
di voi che amaramente inseguivate
stamparsi sul fango d'autunno
i buchi delle mie suole, quali marenghi
che, generoso, elargivo alla città...

Mi ricordo anche di te, Stella,
del tuo salto nel vuoto, dalla mansarda,
dei tuoi capelli sparsi come una bestemmia,
dei pugni stretti ed accusatori
e, accanto, della tua borsetta che sguaiata ridendo
mostrava quattro lei dalla sua bocca d'ombra...

E di nuovo mi rivedo verso sera
ai margini della città che si addormenta.
Leggermente cadono in letargo i tuguri, l'uno
dopo l'altro, testuggini misteriosamente immote;
spira il vento baciandone gli occhi
nell'incantesimo... Solo sta, nel cortile,
il ferroviere cieco.
Vive nel buio da quindici anni. L'acacia
riversa un pugno di lacrime sugli occhi azzurli.

«Ceea ce nu se uită», poemul purtînd un titlu ca de legămînt fatidic, compus de Eugen Jebeleanu în 1944, a apărut la Editura Fundațiilor Regale într-un volum de nobilă ținută bibliofilă. Însoțită de grafica vizionară semnată de Florica Jebeleanu Cordescu, prezentarea pe care o dăm aici versurilor, se silește să sugereze dialogul dintre țesătura gîndului și imagine, rostiri gemene, trainic împletite, hrănind astfel bunul suprem al memoriei, acea «Memorie de optsprezece rate» despre care vorbea poetul.

Și iarăș mă revăd plecând spre seară
La marginea orașului ce-adoarme.
Lin ațipesc colibele, pe rînd,
Broaște țestoase 'neremenite tainic ;
Adie vîntul, le sărută ochii
Și le vrăjește... Singur, într'o curte,
Stă ceferistul orb. E'n întuneric
De cincisprezece ani. Salcâmul lasă
Un pumn de lacrimi peste ochii albaștri.

Fochistul se gîndește-acum la flăcări,
La flăcările care l-au orbit,
Surâde și oftează: –Asta-i viața...
Lui i s'a dat lumină mult prea multă...
O scară-l suie apoi pe-acoperiș
Și-acolo, printre umbre, orbu-ascultă
Cum – fluierînd încet, ca din trecut –
Se'ndepărtează trenurile'n noapte.



Il fochista pensa ora alle fiamme,
alle fiamme che l'hanno accecato,
sorridente e sospira: — « questa è la vita ... »
Gl'è stata data, a lui, anche troppa luce ...
Una scala lo fa salire sul tetto
e là, tra le ombre, il cieco ascolta:
fischiando lentamente, come allora,
s'allontanano i treni nella notte.

Oh, voci perdute, risuonate in me
come manciate di terra su bara di legno
portata su un mondo di rovine!
Vite disperse conservo la vostra cenere rovente
nei miei pugni come in un focolare ...

Ed ora eccomi in un altro cerchio.

Salgo le scale d'un edificio fin'al cielo,
prezzolato per star chiuso in una cabina
del più famoso tra i giornali
e per vociare, appoggiato sui gomiti lucidi,
da un megafono, rivolta alla folla.

Cuore mio non infrangerti quando — superba —
si leva la mia voce a me stesso estranea
per impartire alla gente sotto uno stuolo di stelle
un pulviscolo di annunci commerciali ! ...

Oratore terribile di un secolo di detriti,
guardavo in basso i marosi della città
di uomini, di luci roteanti,
di ombre aleggianti, di mute tribolazioni:
un grandissimo stabbio di nivee pellicce
portate mollemente su spalle nude,
mani flessuose scintillanti come comete,
pingui ventri guarniti d'oro —
un fiume fosforescente di putridume,
un ancheggiante torpido moto.

E ho visto poi,
— rombando tuoni all'orizzonte —
l'onda grossa del fiume invertirsi repentina,
come pelle mudata.

Sulle vie della città marciavano
a ranghi serrati, giovani fianco a fianco
sospinti da un rullio di tamburi.
Sul loro cammino che si perdeva all'orizzonte
svanivano tutti come fumo,
un fumo amaro che non raggiunge il cielo,
nebbia strisciante fra le croci ...

Per non vedere più, alzavo la mano agli occhi.
Ma sotto, il fiume gonfio
riportava alla superficie i vecchi fantasmi
tornati imperterriti alla stessa vita.
Sfolgorio di gioielli e di pellicce,
squame d'argento, riso di cristallo:
un fiume fosforescente di putridume,
un cerchio immenso sorridente come un bracciale,
calma torbida felicità...

Ma io non dimentico nulla.
Io sono uno spettro in pieno giorno,
con labbra di cenere,
che nelle sue vene aperte vede scorrere
null'altro che lacrime
del pianto di quelli crocefissi da voi.

Guardatemi senza stupire:
i capelli incanutiti a vent'anni
sono i rami dell'albero della tristezza
tra le cui ombre si disperde
il fantasma delle primavere perdute,
il sogno della giovinezza soffocata...

Avete gettato come dadi
le nostre teste sotto terra,
dadi a tre livide cavità
— più non sono bocca e occhi —
che, per voi, comunque gettati,
tornano sempre vincenti.

Le nostre teste sommerse dal vento
non valsero la bocca d'un cannone.

Per vivere orrendamente una volta sola
ti tocca morire mille volte.
L'anima mia consunta ascolta:
gli scomparsi non vogliono più nulla...

Morti sconosciuti, portatemi sui venti,
sono io
che anche per voi voglio essere scure,
artigli di fiamma
o foresta che muove alla vendetta!...

Marzo — Agosto 1944
Bucarest — Naipu

Dar eu nu uit nimic. Eu sunt strigoii
Din plină zi, cu buze de cenușă,
Cel ce-și deschide vinele și vede
Că nu mai curg în ele decât lacrimi
Din plânsul celor răstigniți de voi.

Priviți-mă, dar nu vă mai mirați;
Părul albit la douăzeci de ani
Sunt crengile copacului tristeții
Prin ale cărui umbre se resfiră
Fantoma primăverilor pierdute,
Năluca tinereții gătuite...



HUMBERTO CASTELLO

HOMENAJE

**Al gran poeta rumano
Compañero Eugen Jbebeleanu
en su 70 aniversario**

*Nuestro querido Eugen:
Eugen del bien y el socialismo
Combatiente por la paz, amigo fiel.*

*Muy cortas serán,
Serán pocas mis palabras.*

*¿Cómo decirte algo ante tan magnificente obra?
¿Cómo sentir con voz, lo que tú has dicho en ardiente arpa?*

*Sentimientos bastan para sentirte cerca.
Palabra falta para expresarlo tanto.
Silencio sobra hasta llegar al canto.*

*Al cantor de profundos, anchos y altos sentimientos
Al Picasso poeta que cantó el horror de Hiroshima
que es tu Guernica en poesía eterna, profundamente humana
También de toda nuestra tierra*

*Donde se alza tu canto
Como una acción reactiva
Como un torrente aterrador
sublime y explosivo*

Como galaxias que estallan
Convertidas en voces combatientes
denunciando el pasado crimen
y las constantes amenazas de lesa humanidad.

¡No, no más Hiroshimas!
Para ti hermano, compañero, amigo
hermano de nuestros hermanos
que sabes decir en buen rumano sângoro cosongo

El que cantó al Ché,
En tu guitarra del amor,
del dolor, del llanto y la sonrisa

Para ti minotauro monstruoso contra el mal
perenne amante de la paz
¡Felicidades mil!
de este cubano que lleva
cabalgando en su latir de pueblo, un firme galopar,
y como tú
por el amor y para el bienestar universal.

Bucarest, 6 de mayo de 1981

Palabras de Humberto Castelló, embajador de Cuba,
homenaje rendido al poeta Eugen Jebeleanu por su
70 aniversario.

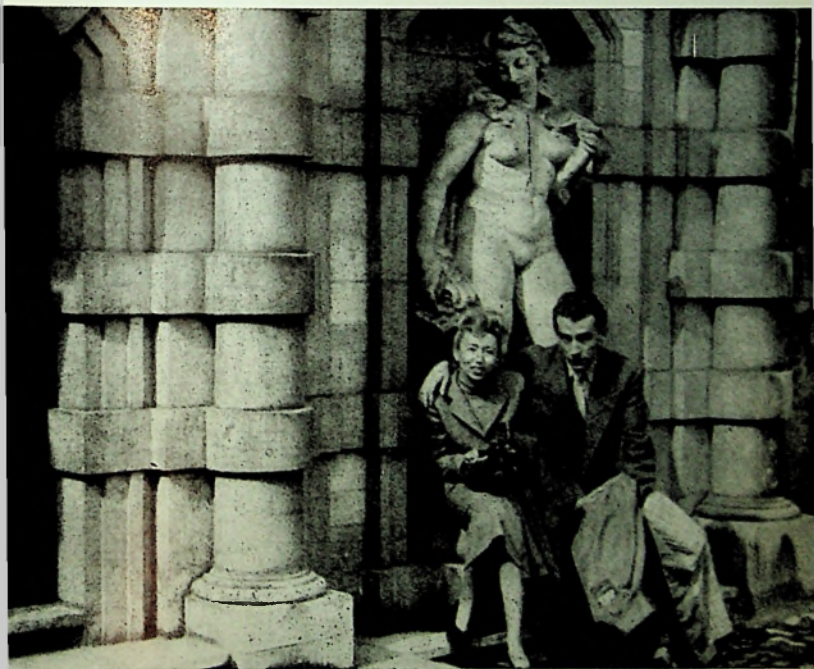




Fotografie din 1941

◀ Fotografle din 1934

Cu Florica la Anvers,
la casa Plantin-Morétus, 1956





Fotografie de familie, 1964



La Atena, 1964



Cu Ioanna Tsatsos, la
recepția oferită în
onoarea poetului,
Atena, 1976,



Cu Fidel Castro, Habana, 1961

Copii la Nagasaki, 1966



Instantaneu de TUDOR JEBELEANU



UOMINI E LIBRI

PERIODICO ILLUSTRATO DI CRITICA E DI INFORMAZIONE LETTERARIA



**LA "VERGOGNA"
DELLA LETTERATURA**
di Mario Mercurio

**LA CRITICA LETTERARIA
IN ITALIA**
Corti, Florio-Ruane, Grilland,
Pignotti

DOVE VA IL ROMANZO?
Franco Palmieri

IL FAUST DI FORTINI
Franco Fortini, Cesare Cases

**FRÀ STRUTTURALISMO
E SEMIOLOGIA**
Eco, Pignotti

**LEADERSHIP DEL
TERZIARIO**

Francesco Agnoli,
Eduardo Orioli

**LO SCRITTORE
ANESTETIZZATO**

Catalano, Mercurio, Mercurio

**IL SORRISO
DI HIROSHIMA**

di Eugenio Montale

L'ALLODONOTICOLA
di Elio Vittorini

As. e imp. LUGEN JURELLANO

EDIZIONE DELL'EMME MILANO - FEBBRAIO 1964 - N. 12 - ANNO VII - LIRE 100

Din desenele lui EUGEN JEBELEANU:
De Chirico și William Saroyan, cu o
inscripție autografă a scriitorului
american.



2/des

Henry de Chirico
Roma 1976



Bucaresti
march 31 1969

My good friend Eugen Teclan
How can I say how glad I
am that I met you in Bucuresti -
that your art flourish - William Simon

rencia con que la humanidad asiste a la vela del átomo destructor. Concluír velando el átomo; Velándolo como se velaban las armas. Y terminar parodiando a algún poeta, con esta frase: toda arma pasada fue mejor.

Hay en el poema de Eugen Iebeleanu, una orquestación verbal que apoya momenta por momento, sin distraer ni frenar la emoción, lo construido por el verso y el silencio, sobre lo que fue una destrucción total —y era apenas una sonrisa, una bomba atómica contra una sonrisa—. hay, repelinos; una orquestación de engranajes poéticos que se desmenuzan —desgarramiento, caos, y cenizas— sin llegar a romperse, porque jamás, nunca se romperá en la garganta de una madre, la voz que reclama a su hijo, ni en las gargantas de los pájaros de Hiroshima, el picoteo preguntón de dónde están... dónde están... dónde están los hombres... los millones de hombres que se convirtieron en cenizas.

Eugen Iebeleanu nos devuelve a la gran poesía épica, la poesía épica primitiva, la del diálogo, la del coloquio con el universo. Su poema "LA SONRISA DE HIROSHIMA" ha sido traducido del rumano a varios idiomas, y a mí me ha tocado, como privilegio, presentarlo a los lectores de Hispanoamérica en la traducción española realizada por Manuel Serrano Pérez.

Los versos han conservado su vigor, su fuerza, su resonancia, los juegos auditivos que logra una imaginaria más sonora que plástica y estas virtudes verbales permiten esperar que este gran poema no quede en las páginas de un libro sino se grite en las plazas, se diga en las asambleas de jóvenes, de mujeres, de obreros, de campesinos, de estudiantes, de artistas, a lo largo de nuestros países de México a la Argentina.

Todo lo que podía el hombre de Hiroshima desaparecer al caer la bomba, como por arte de magia, menos la esperanza, y la esperanza es la sonrisa que vence a la muerte, que levanta sus estandartes contra los asesinos a través del mundo, en manos de los que van al encuentro de esas tierras japonesas quemadas y las besan, como las mejillas de millones de seres inocentes allí sacrificados; beso que es juramento.

Juramos que lo que ocurrió en Hiroshima, no volverá a pasar sobre la tierra, no, no, no... jamás una bomba atómica volverá a destruir una sonrisa.

MICHEL ANGEL ASTURIAS

Bucarest, Otoño del 1962.

Există, în poemul lui Eugen Jebeleanu, o orchestrare verbală care susține, clipă de clipă, fără a distruge ori a frîna emoția, ceea ce versul și tăcerea au înălțat peste năruirea totală — și nu fusese decît un surîs, o bombă atomică împotriva unui surîs —, există, repetăm, o orchestrare de angrenaje poetice care se fărîmă — sfîșiere, haos și cenușă — fără a ajunge să se stingă, pentru că niciodată, nicicînd nu se va stinge pe buzele unei mame glasul care își cheamă copilul, nici în gîtlejurile păsărilor de la Hiroshima ciripitul care întrebă unde se află... unde se află... unde se află oamenii... milioanele de oameni preschimbați în cenușă...

Jurăm că ceea ce s-a petrecut la Hiroshima nu se va mai întîmpla niciodată pe fața pămîntului, nu, nu, nu... nicicînd o bombă atomică nu va mai frînge un surîs.

*Fragment din prefața lui MIGUEL ANGEL ASTURIAS
la volumul La sourisa de Hiroshima, Buenos Aires 1955*



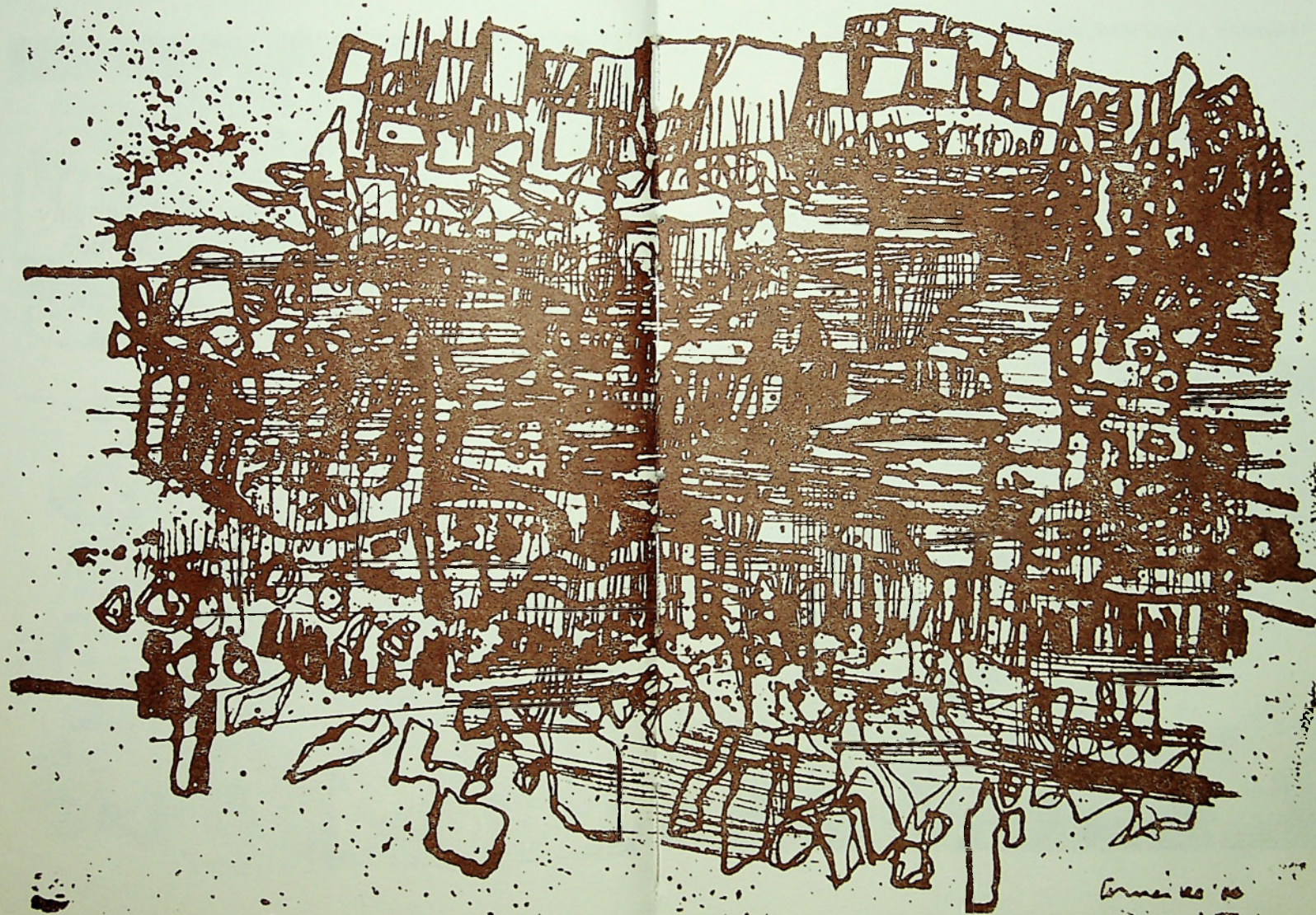


Annibale

Nessuno aveva, quello che lui aveva.
La sua splendente superbia
e gli elefanti
e le loro zampe che frantumavano le vertebre
di queste Alpi imbiancate per lo spavento.

Camminava lui, i suoi passi si sentivano
appena sulle rocce
e l'eco raggiungeva anche la luna:
nessuno aveva mai visto le proboscidi
di pietra ondeggiante di queste belve.

Ma non hanno vinto.



La Viena, la decernarea Premiului Herder (1973)



Poetul în fața istoriei

Ca orice operă adevărată, lirica lui Eugen Jebeleanu își inventează biografiile. Acestea sunt, după părerea mea, două, și alternează: uneori de la o carte la alta, alteori în cadrul aceluiași volum. Există, de o parte, un plan de referință real, personal, o biografie care se compune din concretul unor trăiri imediate, care intră adesea în poezie cu întreg bagajul lor de expresie brută, magmatică, de parcă lirismul ar fi doar un jurnal intim al sentimentelor, iar poetul — substanțial elegiac, purtat de o puternică undă de tragism luminos și melancolie — un neconsolat Orfeu al propriei sale vieți, acela care singur are dreptul de a perpetua prin sunetele lirei emoționantele momente ale unei în-veci-nepierdute iubiri. Și există, pe de altă parte, un al doilea plan de referință, o biografie istoric-imaginară, în care evenimentele sunt decantate în tîlcuri, în care întâmplările reale, asumate prin angajament existențial, determină o serie vastă de atitudini-ripostă: revolta, refuzul, condamnarea, demascarea, invectiva, resemnarea etc.; acest poet protestatar este un Amphion încrîncenat care, din situații istorice demonice-exemplare, ridică zilnic zidurile unei noi Thebe morale a timpului său. Prima biografie se traduce, în textualitatea poetică jebeleaniană, ca lirism confensiv; a doua, ca lirism parabolic; dar termenul « parabolic » are, aici, un sens foarte larg; e vorba, de fapt, de o modalitate poetică în care lirismul emblematic, parabola propriu zisă, simbolul, alegoria și expresia epigramatic-lapidară se împletesc sau își cedează locul, furnizînd instrumentele unei Poetice mereu consecvente față de sine. Obiectul rîndurilor ce urmează este investigarea acestui raport original, care ne oferă una din cele mai pilduitoare confruntări dintre Poet și Istorie.

Înclinația spre Istorie era evidentă la Eugen Jebeleanu încă din volumul de debut, *Înimi sub săbii* (1934): titlu profetic, aș zice, întrucît figurează plastic condiția permanentă a poeziei sale. În această primă plachetă însă, Istoria era numai văzută și, deci, reprezentată imagistic: spațiul ei era un imaginar « cîmp heraldic », rezolvat plastic, de către un ochi liric care-l privea cu insistență și, deocamdată, cu voluptate. Citeva strofe din antologicul poem « Senior de ceașcă » sunt concludente: *În evul sur (Domn: Dagobert), / Lucea un principe incert; / cu ochi de ape și victorii, / calm braț în șold, în unghi de glorie. / . . . / Văd timp de bătălii. / Leat mediu. / Cu alții-n fier și-n gînduri grave, / dădu și prințul un asediu, / pe undeva, prin mlaștini slave. / Rentors în timp pribeag. Schimbat. / Prințul slușit în bădăle. / Sfirșitu-acesta nu l-am dat; / el plînge-n smălț și-n veșnicie.* Se poate vorbi, aici, chiar de un fel de limbă heraldică, în care textul imită topografia — miniatură a blazonului, în care abia accentuatul hermetism sugerează un fel de ezoterism al Istoriei, în care picturalul ajută lirismul însuși să devină emblematic, în care stilizarea

indică un rafinament și o caligrafie subtile ale obiectului istoric ca atare, de care văzul poetic se bucură ca de o stampă salvată de la înec.

Vor trece câțiva ani buni, pînă ce îndărătul acestei priviri se va face simțită treptat o *conștiință* lirică, acută și exacerbată, asupra Istoriei, care înlocuiește contemplarea cu participarea, povestea stilizată cu «fabula» teribilă, recitativul grațios cu scrișnetul tăios și scurt al comentariului, tabloul pitoresc cu parabola grea de sens. Treptat, pe măsura acestei implicări a eticului în orizontul Istoriei, instrumentele înseși ale Poetului se vor modifica ireversibil: calofilia și hermetismul muzical al primelor producții cedind locul notației concrete și dure, emblematul transformîndu-se în viziune, pe măsură ce spațiul imaginar heraldic era invadat de perspectiva reală a evenimentelor, pe măsură ce ochiul contemplativ, inițial încintat, i s-a substituit conștiința morală mereu provocată de o vizibilă — doar pentru Poet — sabie a lui Damocles. Cu trecerea anilor, ani de teribile prefaceri pe scena istorică a lumii, Eugen Jebeleanu a rămas tot mai puțin un contemplator al Istoriei *scrise*, devenind tot mai mult un martor vizual al zvîrcolirilor ei reale *trăite*. Apropierea de întîmplări, înfiorătoarea lor proximitate acționează acum direct asupra eului liric, nu prin intermediul tablourilor de epocă, trezind în el evantaiul de riposte amintit mai sus. Căci vecinătatea cu evenimentele le-a răpit acestora falsa frumusețe stilizată de indiferentul artist care e Timpul: ele i se propun, acum, ca niște încercări cumplite ale omenescului, din care tocmai sensul nobil și superior al Istoriei, văzut cîndva, pare să lipsească. Datorită incuizabilei suferințe pe care o generează, Istoria a încetat să mai fie pentru Poet un izvor de privilegii încîntătoare și eroice, transformîndu-se într-un imens rezervor de *situații tragice*, resimțite și mai puternic prin faptul că se repetă: ele îi apar Poetului exemplare, dar nu prin ceea ce-i propun, ci tocmai prin ceea ce îl obligă, moralmente, să respingă. Văzută din apropiere, Istoria apare fără mască, fără blazon și vizeră; ea e acum nudă, în cutremurătoarea ei cruzime și absurditate; ea nu va mai fi, de acum înainte, *plînsă-n smalt și veșnicie*, ci înfierată patetic în carnea clipei prezente. Odată cu descoperirea unui *tipic tragic* malefic al Istoriei, în care socialul și moralul corectează prin ideal și lacrimă perspectiva divin-indiferentă a faptelor din trecut, lirismul emblematic trece în lirism parabolic; în locul gravurii și blazonului întîlnim «cronica» și «alegoriile profane» ale unui Poet angajat. Marele secret al Istoriei nu mai e un «cîmp heraldic» pur și cifrat ca un rebus, ci un cîmp de bătălie înșingurat și clocotind de patimi.

Ar fi greșit să vedem aici doar inevitabila înîlnire dintre cele două planuri de referință ale operei, adică coliziunea biografiei reale cu biografia istorică. E adevărat că pe măsură ce lirismul confesiv al lui Eugen Jebeleanu se întunecă, se tulbură și lirismul său parabolic, se înveninează și relația sa cu Istoria. Dar cele două biografii sunt departe de a se suprapune, ca semnificație adînc poetică asupra realului: căci lirica de iubire și moarte a poetului păstrează, ba chiar potențează un timbru de optimism tragic în fața morții personale a omului, considerat ca individ; în timp ce, dimpotrivă, ororile Istoriei, măcelurile ei, incredibila ei demonie, — toate acestea sunt denunțate cu violență și sarcasm, cu rece dispreț uneori, alteori cu scribă scrișnită, ca o esențială *lipsă de sens* inerentă făptuitorilor de Istorie, ca o trăsătură esențialmente inumană, figurată adeseori cu ajutorul bestiarului. Poetul e totdeauna mai blind cu moartea care vine ca o lege a Firii, decît cu cei care dau moartea împotriva legilor Firii. N-am de gînd să urmăresc, în de aproape, acest proces, ci doar să consemnez lirismul parabolic la pragul celor două volume ultime, *Hanibal* (1973) și *Arma secretă* (1980).

Cum se întîmplă cu poezii care au o atitudine consecventă în fața unui obiectiv unic, ce le direcționează lirismul, motive și procedee dintr-un volum revin, puțin

modificate, în celălalt. Când în *Hanibal* Jebeleanu scrie *Invocația*: *Nu-mi da decît o rază: pe aceea / ce retezînd grumazul tiraniei, / izvor de raze face să țîșnească, / mistuitor de cețuri și-obrăzare / și liberează adîncul chip al nopții / cu pletele sunînd de adevăruri . . .*, el anticipează « *Arma secretă* » din ultimul său volum: */ . . . / Lucrul acesta disprețuit, / dar de toți invidiat, / pentru că nu se vede, dar există, / pentru că e lup și pasăre / și un norod de miei / sus, sus, unde stăpînește, / fără să spună un cuvînt, / luna . . . / Lucrul acesta care nu costă mai nimic, / însă prețuiește . . . / care se ivește numai cîtorva, / dăruindu-se tuturor / lup și pasăre și miel / (fără coadă ! fără coadă !)* / . . . / *Lucrul acesta care-ți cîntă, / care mușcă dacă e nevoie, / care-ți ține de cald. / Lupul / pasărea, / mielul / respirația Invizibilului.* E limpede că obiectul « *invocației* » și « *lucrul acesta* » sunt, de fapt, « *arma secretă* » a poetului contemporan, unica lui armă: Poezia. Apreciînd asemănarea între cele două poeme, va trebui să punem în lumină totodată diferența de modalitate lirică: în prima poezie, adrcsa istorică a « *arimei secrete* » era numită în mod precis: *retezarea grumazului tiraniei*; în cea de a doua, ea este abia sugerată; într-o parte, « *arma secretă* » a poetului este univo-c-pură, e o *rază*, dar cu finalitate pregnant practică în planul politicului; în cealaltă parte, ea este ambiguă, antinomic-plurală (*lup, pasăre,*

Fișe de istorie literară. Cu E. Lovinescu



miel; ea cîntă, și la nevoie mușcă), dar ținta ei e mai adîncă, ține de ordinea ontologicului: *respirația invizibilului*; acolo, discursul era linear, se compunea dintr-o singură frază, ritmată și condensată la maximum, « poetică » prin lexic și organizare a viziunii; dincoace, textul e larg desfășurat, mereu întrerupt, cu elemente repetitive, cu puncte de suspensie, cu pendulări între vocabulele aspre și cele blînde, cu paranteze ironice și sarcastice etc.; aglomerarea de determinative, în jurul unui subiect imprecis, indicat prin perifraza (*lucrul acesta*) denotă o modificare la nivelul Poeticeii, caracteristică pentru volumul *Arma secretă*.

Am subliniat, altădată, efectul expresiv obținut în *Hanibal*, chiar în poemul care dă titlu volumului, prin utilizarea nefiresc-firească a conjuncției și în versul final: *Nimeni n-avea cee ce el avea / superba lui trufie / și elefanții / și labele lor sfărîmînd vertebrele / acestor Alpi abliți de spaimă. // Călca, de-abia să se audă, peste stînci / și s'auzea în lună, și / nimeni nu mai văzuse trîmbițele / de piatră ondulîndă ale acestor fiare. // Și n'au învins.* Conform logicii cititorului obișnuit, care devansează concluzia poemului, după descrierea grandorii militare, și în contrast cu imensa desfășurare de forțe spăimoase, înfrîngerea invadatorului punic ar trebui

În hallul redacției ziarelor « Adevărul » și « Dimineața »; citește M. Sadoveanu



să fie introdusă printr-o adversativă (*dar, însă, totuși, cu toate acestea* etc.), căci aceasta ar fi fost formularea firească a frazei, a unei fraze care vrea să sublinieze *absurdul faptului istoric*. Dar poetul urmărește, conform structurii sale combativ-morale, o altă idee: aceea a *sensului firesc al Istoriei*, adică aserțiunea, utopică poate, că Forța brută expansionistă nu poate să triumphe în fața Spiritului ce mobilizează rezistența patriotică; de aceea, în locul unei conjuncții adversativ-contrastive, el utilizează o copulativă, cea mai comună dintre toate, cea mai frecventă, tocmai pentru a sublinia că contradicția între efect (înfrângere) și cauză lui (forța armată) este doar aparență a Istoriei, sensul — real și profund — al acesteia fiind unul singur: realizarea de sine a umanității, ca triumf al Spiritului care-și depășește dialectic propriile contradicții.

Lirismul parabolic tipic, acela care utilizează evenimentul istoric sub forma unei *situații* esopice, la capătul căreia sensul se desprinde ca un fruct pîrguit de soarele poetic, divulgă așadar prin sugestie morală o viziune, o concepție, un crez umanist asupra Istoriei. Forța imaginilor care-l concretizează măsoară exact fervoarea angajamentului: poetul nu tună și fulgeră, în vaste desfășurări retorice,

Cu dr. Petru Groza la Societatea Scriitorilor Români





Cu E. Lovinescu, 2 iunie 1937



ci alcătuiește mici tablouri expresive, pune față în față polarități și contradicții, lăsându-le să-și afirme tensiunea interioară. În felul acesta, se dă impresia că faptele vorbesc de la sine, că Istoria însăși — la nivelul evenimentului — ar fi grăitoare, pilduitoare. Dar aceasta este numai o iluzie, programată, a lecturii poeziei. De fapt, Istoria nu spune nimic, în simpla etalare a brutalității ei; semnificația care se degajează, pentru noi, din contextul istoric, este, în realitate, *sensul poetic* pe care-l vehiculează chiar textul poemului. Lirismul parabolic lasă impresia modestă de a povesti pur și simplu Istoria, cînd de fapt el o re-povestește orientat, în funcție de o semnificație dictată de o concepție eminamente morală asupra ei. Cronicarul — care aici e Poetul — știe foarte bine că Istoria se face de la sine, cu sau fără participarea sa. Dar, în același timp, el știe la fel de bine că Istoria se *scrie*, și că ea nu poate fi scrisă fără participarea sa. Responsabilitatea lui morală se declanșează tocmai spre a garanta, pentru oamenii de mîine, autenticitatea contextului istoric care, scris, devine text poetic responsabil de sensul adevărat al Istoriei. Iată această conștiință de cronicar (situație sugerată de întreg contextul referențial) invadată de imperativul moral al profesiei sale, care e acela de a

La Eugen Jebeleanu, cu Tudor Arghezi, Gh. Labin, Bodor Pal.



face ca odîncul chip al nopții (a se citi: Istoria) să-și fluture pletele sunind de adevăruri, ca ceșurile și obrăzarele ei să se mistuie, formulată direct în scurtul poem «Semiramis» (dedicat, nu întâmplător, lui Geo Bogza): Dar este o pomană odioasă / că mi-a fost dat să mai trăiesc / după ațiția morți // Căci am trăit nu într'o / grădină, / ci într'o măcelărie // Să spun, așa dar, că miriadele / de picături de sînge / sunt rubine // Să mint pe toți, mințindu-mă, / că am trăit nu printre semeni atîrnînd de ștreang, / ci legănați de raze / în răcoroasele grădini ale / Semiramidei. Se va observa că, în acest poem, ținta vizată — divulgarea Istoriei trăite — se accentuează și clarifică treptat, pe măsură ce se manifestă mai evident recursul la parabolă, adică situarea în contextul antic, «grădinile Semiramidei» semnificînd aici oaza de opulență și desfătări rezervată celor puțini; dar, pe măsură ce se petrece această trecere, de la starea sufletească personală din primele versuri la contextul general al epocii trăite, se acuză tot mai puternic conștiința cronicarului, refuzul lui de a scrie altceva decît ceea ce, de fapt, a trăit. În toate «parabolele civile» ale lui Jebeleanu, Poetul apare, niciodată numit dar mereu implicit, sub forma acestui cronicar angajat, al cărui stillet are un patetic vîrf de văpaie.

Cu poetul Nicolas Guillén, la Habana, 1961



Între sarcinile pe care și le asumă conștiința morală asupra Istoriei se află și aceea de a avertiza împotriva deturnării sensului ei adevărat. Tirania, numită odată direct, trebuie înfierată și atunci când la aspectul, aparent inocent și umanitar, al falsului «apostolat»; căci sub masca sa de «Apostol» (e chiar titlul poeziei: *Ce dăru-i tu? cuvintele, dresate / să ți se-napoieze iar și iar, / umflate după voie, dezumflate, / cu dragoste de tine, fără har? // Unde ți-e dragostea de semenii, / apostole de tine-ndrăgostit? / Oglinzile nasc numai monștrii gemeni, / surăzătorule nefericit...*). Această poezie mi se pare revelatoare pentru trecerea de la lirismul parabolic la lirismul simbolic. Citită în cheie parabolică, «Apostolul» constituie o demascare a solipsismului tiranic, a incapacității de a vedea realul din cauza propriei imagini. Dar dacă introducem o lectură simbolică, orizontul se lărgeste considerabil, prin tîlcurile care se leagă de motivul «oglinzii» și al «dublului»: «apostolul» nu este numai suveranul vanitos, mulțumit de sine, flatat de ecoul propriilor sale cuvinte, ci în același timp orice om, om al faptei bineînțelese, pentru care imaginea de sine obnubilează imaginea celorlalți, pentru care idealul constituie o simplă proiecție a subiectivității, pentru care reflectarea (în dublul ei sens) nu constituie un demers spre alteritate, ci o capcană sterilă a identității.

Cred că nu greșesc susținînd că, la acest nivel al lirismului său, Eugen Jebeleanu izbutește o surprinzătoare împropăștare a simbolurilor. Iată, de pildă, simbolul centaurilor, în poezia cu același titlu. Ce semnifică ei? *Ei trec, și din goană îmi spun, / zîmbind un pic, mărești totdeauna: / — Fă ca noi dacă poți... / Dacă poți, fă ca noi... / Și dacă nu, mulțumește-te / strigînd: «Slavă vouă, neîmbîlînziților, sublimilor, / frîngătorilor de grumaji, valuri văzute ale timpului! La această provocare, poetul răspunde: Slavă, deci, goanei voastre / care — fără să știți — ne pune / creierul în mișcare, / la urma urmei, globul nostru / pămîntesc. / Slavă vouă, care — tropăind — / ne ajută să nu uităm că de mult / omul umblă în două picioare. /... / Slavă vouă, care-mi străpungeți inima / lăsînd să se vadă prin ea azurul; / fiară senină ce n-o să vă ierte. /... / După cum se știe, tradițional centaurii simbolizează dubla natură a omului, animalică și spirituală, inconștientă și rațională. Dar, aici, ei sunt exponenți figurați ai brutalității și inconștienței oarbe a Istoriei, turmă în iureș nebun care-și strivește victimele, dar care, totodată, stîrnește în ele, în chiar actul tortionar care le sfîșie, apariția forței spirituale: acel petec de azur, simbol al rațiunii luminate, pusă în lumină de superbul vers: *fiară senină ce n-o să vă ierte*. La împropăștarea vechilor simboluri, trebuie adăugată invenția de simboluri: poetul ridică la rang semnificativ un fenomen oarecare, din lumea fizică, așa cum se vede în poemul «Cuburi de gheață». *Și se topecs pînă la urmă, totuși / cit de lucide-ar fi, cit de severe, / aceste cuburi care — ai văzut, / suflăte-al meu? — par tari orișice-al spune // Și iau, pînă la urmă — ai văzut — / culoarea băuturii răbdătoare*. Satisfacție de sentimental? Melancolie în fața labilității? Resemnare înțeleaptă? Simbolul licărește obscur în deplina lui ambiguitate, lăsînd liber jocul interpretărilor.*

Era firesc ca, pe calea aceasta, Eugen Jebeleanu să ajungă, mai curînd sau mai tîrziu, la lirismul epigramatic. Conștiința care judecă nu se poate abține dela formularea de sentințe, pe de o parte; pe de altă parte, manevrarea îndelungată a parabolii și simbolului duce obligatoriu la o înțelepciune care cristalizează în expresii lapidare. Forța unui atare lirism constă în economia de cuvinte și pregnanța imaginii, care de multe ori dau strălucire memorabilă unui adevăr banal, unui loc comun reluat cu brio, unul poncif al experienței ecumenice. «Soarta»,

de pildă, ne oferă o emblemă schițată din câteva linii, o descripție perfect obiectivă, în care numai simbolica versului al doilea — grotescul împăratului roman dement — și tragismul versului final indică participarea afectivă a eului liric: *Era atît de crăcănă / încît Caligula pe cal / trecea cu-ntreaga lui armată / sub ea în marșu-i triumfal / / Era femeie? vrăjitoare? / Din toate, poate, cîte-un pic. / Și o privire călătore — / și fruntea ei era un dric. Simplitatea e, aici, la ea acasă; de aceea, poetului îi e destul o unică imagine pentru a sugera raportul acela, atît de greu de exprimat, fără retorică și fără sentimentalism, dintre noi și cei dragi, dispăruți: Nu, morții nu se plictisesc, / ei mă așteaptă să-i ajung, departe, / și așteptînd, ei răsfoiesc o carte / cu frunze veșnic ude — și-mi zîmbesc (« Răbdare »). Rareori, familiaritatea cu moartea, orizontul thanatic văzut ca o intimitate casnică și-a găsit o expresie mai senin-emoționantă în poezia noastră ! Alteori, în cea mai bună tradiție a acestui gen de lirism care are oroare de figurativ și se bazează pe aforistic, expresia își maschează paradoxurile sub banalitate și prozaism, adunîndu-se grav, ca o inscripție în piatră: *Am învățat de la apă / cum să nu curg / am învățat de la plug / cum să nu ar / și de la viață / cum să dispar.**

Întîlnire, după cîteva decenii, la redacția ziarelor « Adevărul » și « Dimineata »

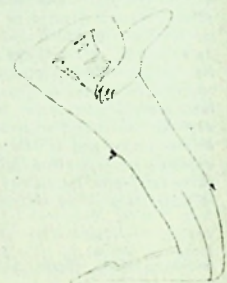


Eugen Jebeleanu

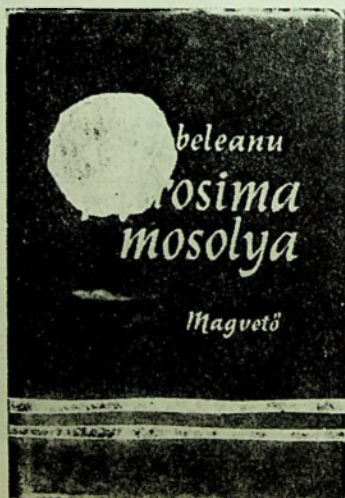
EUGEN JEBELEANU
LA PORTA
DEI LEONI



PALAZZI EDITORE



GIANDA



ΕΘΥΤΖΕΝ
ΖΕΜΠΕΛΕΑΝΟΥ



ΤΟ
ΛΟΥΛΟΥΔΙ
ΤΗΣ
ΣΤΑΧΤΗΣ
ΑΔΡΙΚΟΣ

MATUA

antologia poetica

5-6

GRANDES POETAS
DO SÉCULO XX

Das Lächeln



Hiroshimas

La sonrisa de Hiroshima



Eugen Jebeleanu

◀ Imagini ale difuzării operei

Spectacol la Atena cu « Surîsul Hiroshimei », 1964, în tălmăcirea lui Yannis Ritsos;
coregrafia semnată de Eleftheria Milissi ▼▶







EUGEN JEBELEANU

Versione italiana di ETA BOERIU

CHE COSA PUÒ ANCORA ASPETTARMI

Che cosa può ancora aspettarmi
quando la morte preme
sennonchè una morte; mia, tua,
o, forse, insieme.

E dopo stiano coloro
che stare vogliono al caldo
intorno al fuoco della scialba
scintilla mia ardendo scialbo.

NON RALLEGRARTI

Non rallegrarti, no, oltremisura
di questa Vita, del tumulto che
ti fa immaginare che non è
la stessa cosa della sabbia sua.
Non ingannarti, no... Così succede:
la vita ne sa fare
d'una vampata cenere: la cenere di poi
fa brezza e di quella
fa una stanza che non ha
pareti, nè favella.

SVENTOLATA

Questo non è un testamento. Profumato
di menta è un foglio compilato
con voce non di morte, ma per quando
sarò lontano. Voi
guardatelo pertanto

come se io fossi ancora
vivo, ai vivi accanto.

CONFRONTO

Vennero dopo sette leonesse
guardandomi in faccia. Dio, come
si rabbuffò in me la vita,
la mia vita scorsa invano,
e come poi la nausea, come
incominciò dentro a frugarmi
senza pietà... e come io
ricominciai a farle fronte !

LABBRA DI FERRO

Vi dò un sorriso come vi s'addice
Voi me lo daste, io in me lo tengo.
Di ferro è l'irrigidirsi mio
e vivo. Metterà al mondo leve
di figli, per l'eternità, di ferro
inerti come sono io.

Non vi provate a smuovermi. Son greve.

COMPLEANNO

Verde come l'abete
negli anni che si struggono
nei precipizi di cinabro
come l'inferno
Morti gli amici, scomparsi gli eserciti...
i caschi echi irrigiditi

Arcana si vuole la festa e solo in famiglia,
perchè non sappiano i giorni
rimasti così pochi

Aspetta fatti visitare per non addormentarti

BOTTA E RISPOSTA

Ai tempi di re Dàvida, un tizio
venne da lui e disse a pccipizio

guardandolo in faccia: — Senti, re,
dell'uva passa come mai non c'è,
che non è mica cibo sol pei ricchi
e fa piacere beccucchiare i chicchi.
Rispose Davide: — Ohimè!
Sarebbe buona, ma non c'è.
— Cosa non c'è? — chiese il minchione.
— Dove ficcarla: il panettone!

EPPURE, L'ARTE. . .

Eppure, l'Arte,
la Garritrice, la Muta, la Sorda, la Insignificante,
Quella-che-non parla, ma dice,
— senza idre, senza idrati,
senza azotati, senza urati,
senza urlate, senza saltate,
senza laboratori,
senza orinatori, senza milioni e miliardi
e migliaia di miliardi,
senza battaglioni di miracolosi investigatori,
senza parenti,
senza provette — liane — inzuppate,
senza elettrolisi, senza crisi,
senza Panteoni di cognizioni cretine,
senza scintillanti parabrezzi,
senza piramidi colossali da drizzare
in quattro mila anni,
senza ratti,
senza sciagurati e senza pose,

l'Arte,
nella pallida mano con tre rose. . .

MAL DI DENTI

E faccia l'Onnipotente che non perdiate la speranza
quando la povera gente perde i propri
esili ponti e ponticelli
e quando non ne ha nemmeno il bisogno
perchè non ha più niente.
E faccia l'Onnipotente che si possa lui stesso trasformare
e possa soffrire di mal di denti
e avere di tutto,
e anche se bramasse la luna,
che non la possa mangiare,
che non la possa beccare,

che si renda conto che gli si negano
i denti con buchi attraverso i quali
la luna lo sbilucia e ride verde
ha-ha-ha, ha-ha-ha !
E che ogni ha della luna
lo trafigga con un dolore
che nessuno possa guarire.
E che l'Onnipotente vi dia
tutto quello che dà a noi altri,
senza che nessuno glielo chieda :
un Dolore nuovo, che vi svegli
e che possa
affiancarvi a noi.

L'ARME SEGRETA

Questa cosa
che tanti disprezzano
ma che tanti vorrebbero farla
Questa cosa per la quale
— per poterla carpire —
tanti si vestono di
sirene di auto a 160
e di sifoni a pressione,
/ in vestiti a motivi o senza nessun pretesto /
in vestiti non meno scintillanti
del firmamento, nelle notti d'estate,
quando non so chi
mietete dall'alto, molto dall'alto
senza rumore
i campi. . .

Questa cosa sprezzata
ma invidiata da tutti,
perchè non si vede, ma esiste,
perchè è lupo ed uccello
ed una folla di agnelli,
in alto, sù, in alto dove signoreggia,
senza proferire una parola,
la luna. . .

Questa cosa, che non costa niente,
ma vale molto. . .
che appare soltanto ad alcuni,
offrendosi a tutti,
lupo ed uccello ed agnello
/ senza coda ! senza coda ! /
Questa cosa che è di tutti
/ se la possono afferrare /,
ma che non sanno fare che
le mani con falangi di stelle

Questa cosa che ti canta,
che morde se occorre,
che tiene caldo,
il Lupo
l'uccello
l'agnello
il respiro dell' Invisibile

COME MORII

Senza nessun tormento, senza nessun tormento —
Soltanto una fiacchezza ed anche quella
non più mia, no, alcuni
liquidi rami d'una quercia spenta
in una scordata fotografia scolorata
Uno si chiamava così, l'altro si chiamava in altro modo,
gli altri in altro modo ancora
e la quercia era adesso una specie d'acqua
un mare di tasti
ed ogni tasto una zappa trasparente
ed ogni labbro
di acqua mormorava indifferente la zappa e la pala

E poi sentii ancora due foglie sussurare
Ecco muore il babbo

EUGEN JEBELEANU

Version française par IRINA ELIADE

RÉCLUSION

*Je vais entrer dans la coque de ma chambre.
Car je sens venir celle sans nom
Et je resterai là à attendre
Que la neige change en œuf ma maison.*

JE SUIS DANIEL

*Je suis Daniel jeté dans la fosse aux lions.
Des voix d'ombre sifflent:
A qui la victoire ? A toi ou aux fauves ? Nous verrons.*

*Un froid de mort s'empare de mon être.
Vont-ils venir, ou non ?
Je guette l'approche du lion aux crocs de flamme, du fantasma, du traître.*

*Rien que la fosse désertique et sereine ...
Aux dehors nulle trace de pas.*

Les monstres se promènent dans mes os, dans mon sang, dans mes veines.

LES CUBES DE GLACE

*Ils finissent par fondre les cubes de glace
Si lucides pourtant, si sévères.
Dis mon âme, tu as vu ?
On les prenait pour des durs, ma foi !
Néanmoins, tu as vu,
Ils ont pris la couleur de cette tenace boisson.*

MAIS LES LOUPS . . .

Mais les loups comment dorment-ils ?
D'un sommeil lourd. Couverts d'une fourrure de neige,
Leurs longs crocs pointés vers ce que l'on ne voit guère,
Les poils hérissés, la gueule ouverte
Ils attendent la proie.

Et leurs yeux figés
Reflètent le bocage
Où, pour chanter
Le vent se glisse dans les os dérisoires.

AISSE . . .

Laisse ces foulards ! Tu les aimes, je ne le sais que trop.
Les foulards violets, diaprés, enfantins, bleus et verts.
Laisse, te dis-je, ces pauvres oriflammes !
Moi aussi je les aimais naguère, va !
J'ai quitté les couleurs des temps révolus.
Elles ne peuvent plus fleurir ni les soirs où les tisons roses brûlent dans l'âtre
Ni lorsque vient l'heure d'échanger le baiser définitif et glacé.

Viens plutôt voir comment ce matin qui siffle, s'arrange
Pour faire frémir les chemises, les blouses multicolores,
Les pantalons abimés par la pluie et les ccups de vent.

Ces hardes n'ont jamais hissé leur pavillon.
De mémoire d'homme on n'a vu leurs drapeaux en berne.
Viens ! Écoutons ensemble l'histoire tissée par leur vie éphémère,
Leur vie sans commencement et sans fin.

PRÉCARITÉ

Je suis devenu un soulier éculé.
Et je me dis : Ça va aller encore.
Je traverse la forêt par la pluie balancée
Pour sentir les gouttes froides pénétrer mon vieux corps.

SUR LA POINTE DU CŒUR

Les larmes des arbres ne peuvent tomber
Que si je les recueille dans mes mains,
Qui a des oreilles peut regarder
À travers les yeux d'un chat gros et malin.

Je marche sur la pointe de mon cœur pour étouffer le bruit des pas.
En vain. Mon cœur me trahit. On entend fort bien son battement.
Les larmes ont roulé par terre, lentement.
Le bois d'antan est devenu un fleuve tranquille et las.

LE ROI

Que l'on me mette en terre
Sans chevaux, sans joyaux
Sans rien qui puisse rappeler aux bonnes gens
Qu'étant venu au monde tout nu,
Il m'a fallu mourir de même, tout nu.
L'enterrement ne me regarde pas.
Moi aussi, l'heure venue je ne le regarderai pas.

Abandonnant les jeux de mots
(qui jaillissent toujours
quand je m'aperçois qu'on veut m'humilier)
Je veux que l'on m'enterre
Sans chevaux, sans joyaux.
Sur mon lit de mort je réitère:
Je laisse tous mes biens
À ceux qui sauront les trouver.

EUGEN JEBELEANU

Deutsche Nachdichtungen von ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

SEMIRAMIS

Jedoch ist das ein grausiges Almosen,
dass es mir bestimmt war zu leben
nach so vielen Toten.

Ich lebte nicht
in einem Garten
sondern in einem Schlachthof.

Besser also sage ich, dass die Myriaden
Tropfen Blut
Rubine sind.

Alle belügen, indem ich mich belüge,
dass ich unter Menschen lebte, die nicht am Galgen baumelten
sondern von Strahlen gewiegt
in den kühlen Gärten
der Semiramis.

DISKONTINUIERLICH

Wie liebt ich dich
und würd dich noch lieben, Licht,
wenn du entfärben könntest
der öden Finsternis Gesicht.

Weil ich doch nur ein Mensch
und zu den Sternen sah und mein
verdurstend Aug erhaschte nur den blassen,
ach, allzublassen Widerschein.

Wenn doch September schreiten würde
nicht winterlichen Kerzen zu —
sondern dir, Frühlingslichtung, näher,
nach Rechtem strebend ohne Ruh,

ich würde Höllenrachen dann durchwandern
und lächelnd meinen Blick entschärfen —
könnt ich nur hoffen, dass die Menschen
einst nicht mehr Bomben sondern Blumen werfen.

ICH WARTE

Ich warte jede Nacht aufs Beil,
das Beil, das mir die Schläfe kerbt,
aus der dann unbesorgt emporschießt
eine sehr sanfte, stille Rose.

Es kann das Beil von rechts sich heben
oder von links — ich kann's nicht wissen —,
mein Haupt schwingt rastlos, glockengleich, im Schlaf
und gierig durstend will's den Hieb nicht missen.

WEGE

Alltäglich, heisst's, in jener Stadt
finden dreihundert Menschen zum
gestrengen Licht der Welt und täglich
werden einhundert Münder stumm.

Herr, wieviel Holz, oh, wieviel Holz
wird nötig sein zu bergen
hastige Leben in den Wiegen
und in den kühlen Särge.

Wieviele von den Lebenden
verharren barfuss, in geduldger Ruhe
ein Leben lang . . . Noch sah ich aber keine
Tote ohne Schuhe.

Und wenn du nun, festlich geschmückt,
auf Sternbahn willst gleiten,
zieh Galaschuhe an und leg
dich in den Sarg beizeiten.

NUR SOVIEL

Was kann ich noch sagen . . .
Was kann einer sagen, der
mit sich selbst spricht
aus Angst, ein anderer zu werden
und anderen Böses zu tun?
Um sprechen zu können

muss man erhört,
zumindest gehört werden.
Wenn dich nun jemand ans Ohr legte
(oder ans Herz gar...)
wie eine Muschel,
wie eine schlichte Muschel...
Dann erst würde er manches hören
und seine Seele füllte sich mit der Farbe
des Schmerzes oder der Verwirrung.
Er würde tote Strände sehen,
Bergeshöhen und das dunkle Auge des Abgrunds.
Wir wissen so wenig...
Wir haben's so eilig...
Schaut mir nicht ins Gesicht,
es ist das Gesicht eines Mannes.
der zu früh den Halt verlor.
Nur soviel. Was tut's?
Das eben wollte ich sagen.

...

IN DER SCHWEBE

Und dein Gesicht wird, wenn auch nicht schön,
eben sein und ruhig
und wir werden einander begegnen, wie man
— nachdem ein Lichterberg erklommen wurde —
begegnet dem Abhang, den du
hinuntersteigst, eine kleine Bürde Sonnen-
reisig tragend,
den Pfad hinab, wo auf dich
Schattenlava wartet
aber auch Hoffnung
von Vulkanen, denen bestimmt ist zu wärmen
deine langsam erfrierenden Hände.

GEWÖHNE DICH

Gewöhne dich nun von Erinnerungen zu leben,
von Schatten verlornen Planeten, von fliehenden Wolken,
von des Gedächtnisses zarten Geweben.

Gewöhne dich an Bitternis und Pein,
deiner Geschichte End
wird wie ihr Anfang sein.

Vielleicht auch verweilst du nicht mehr lang;
der strenge Mond wird dir zum Blickfang.

Was schön war, geschah dem, der heute ein anderer,
gewöhne dich an Abgrund und Sprung, rastloser Wanderer.

NIKE VON SAMOTHRACE

Sie hat keine Stirn. Ihre Stirn
ist ihr Busen. Die Augen sind
ihre Brüste. Vom Himmelsblau geblähte Flügel.
Sie sagt nicht: „Ich bin Nike“. Hat's nicht nötig.
Sie zieht hinter sich her geblähte Segel,
Maste. Sie sagt kein
Wort. Ruft nicht: „Ich bin Nike“.
Sie fliegt
und wirbelt ohne Wissen auf
Wolken von Marmor.

UND ICH HABE

Und ich habe was ich nicht gewollt
und wovon ich nicht geträumt,
alles was ich keinem
gewünscht.

Seid fröhlich und versucht nicht
zu verstehen.
Wenn ihr's wollt, sagt nur,
dass ich verschlüsselt schriebe

und mich eingeschlossen hätte hinter
einer Harfe von Gittern,
die aus mir selbst spriessen und an denen
ich rüttle, ohne dass man's hört.
Da ich anderes nicht zu sagen weiss,
sage ich: Es ist gut.

DER ALTE ACHILLES

Alles tun,
als ob du noch lebstest,
auch wenn du tot scheinst.

Lass sie glauben, du kämpfst noch,
streck deine Schnauze vor um sie zu erschrecken,
blase deine eingefallenen Wangen auf
und streck dich seufzend nieder,
doch nicht im Sarg, sondern
unterm Zelt.

DIE MARDER

Ich spürte von weitem die Marder,
sie schlichen sich fett und grau heran
an die Mondjungen, im Morgengrauen
dieses Frühlings, der verspätet kam.

Oh, nicht dieses wollte ich
— so schrie ich und machte mir Mut —,
unter dem rosa und kupfernen Himmel
ist zuviel vergossenes Blut.

Und ich rief nach Herzblumen und Lilien,
nach Maiglöckchen, bat sie zu kommen —
und unten drängte sich Marder an Marder
und der Mond schien herab benommen.

Und der Frühling kam,
bahnte sich Weg unter Mardern im strahlenden Licht.
Mit behutsamen Fingern setzte er sich
die Gasmaske aufs Gesicht.

DER APOSTEL

Von welcher Menschenliebe sprichst du denn,
von der, die nur dir wohl tut? — Sag's ohne Hehl —
von Menschen, die um dich versammelt immerzu
dich stumm vergöttern, gehorchen auf Befehl?

Liebst du den Menschen? Welchen? Den,
der sich im fahlen Spiegel birgt und kalt
ins Aug dir schaut? Von blankem Stahl
ist, ach, sein Blick . . . Bist du's? . . . Wie grausam hart . . .

Sieh nur wie mild du bist: du lächelst
und frostger Hauch beschlägt den Spiegel ganz,
du lachst und weil dein Lachen arg,
verrunzelt ist des Spiegels Glanz.

Was schenkst zu denn? Versklavte Wörter,
die zu dir wiederkehren Mal um Mal —
auf dein Geheiss gebauschte, eingefallne,
die liebevoll dir schmeicheln, fad und schal?

Apostel, sprich: kennst du denn Nächstenliebe?
Narr, der du bist, in dich vernarrt,
gib acht! Im Spiegel nur ein Zwillingsscheusal,
unselger Lächler, deiner harrt.

Efigie

Pe coperta celui mai recent volum al lui Eugen Jebeleanu — *Deasupra zilei, culegere de tablete și prozo-poeme* — chipul poetului sculptat de ani, se înfățișează ca o autentică efigie a senectuții. Cute adinci traversează fruntea, obrazul; de sub sprincenele ninse priviri sfredelitoare, oțelite dealungul vieții, printre iluzii și dezamăgiri, scrutează lumea, cu minie și calm deopotrivă, acestea fiind înseși însemnele conștiinței încrincenate de mizeriile prezente în omenire și, totuși, incredințată, justițiar, eternelor idealuri ale adevărului, binelui și frumosului. Fermitatea ținutei corespunde acelei atitudini militante așifate încă din tinerețe, în vremea luptei antifasciste. Timpul a făcut doar să se insinueze treptat o tentă exasperat-meditativă în locul gesticulației agitatoice; un eleatism robust, nutrit din confruntarea cu multele lucruri pieritoare pe zbuciumatul nostru pământ, s-a adăugat frondei de odinioară, eliberînd-o de capcanele conjuncturalismului.

La fel de sensibil și prompt la impulsurile actualității, căci se pronunță răspicat: « Ce poate fi mai fascinant decît actualitatea, — univers de lumini și de vâpă în perpetuă mișcare? » (Despre chei), scriitorul etalează acum manifest, dobîndită din experiența anilor, voința de a depăși hybrisul efemerității, provizoriul rutinei. Profitabilului confort rezultat din oarbă supunere la dogme ocazional — infailibile, îi opune îndrîjita implicare în vălămșagul istoriei, cu sufletul brăzdat de suferinți incomensurabile, halucinante, mărturisite sarcastic în destule dintre « parabolele civile » ale volumului Hanibal: « Acolo și acolo, moartea;

își arată dinții / întîmpinată de zimbetul altor hârci, / cadavrele sunt culese și fotografiate, / dar eu mă aflu printre ele de pe acum. / . . . Nu vreau să știu nimic. / Lăsați-mă să dorm două mii de ani / și sculați-mă după aceea un pic / în lumea înțeleaptă a pașnicilor guzgani. » (Asupra-mea). Nebuna speranță într-o posibilă « lume înțeleaptă » îl determină să execute și invers mișcarea de translație pe scara timpului, cu egală amplitudine milenară: « Și să mă duc la mine să mă culc / să mă întind pe pat să stau culcat / să stau culcat și să nu pot să dorm / / Să mă gândesc la o coexistență / între pămîntu'n flăcări și'ntr-o Mare / să mă gîndesc la Europa și / la celelalte continente, și / că mult mai bine ar fi fost să fiu / născut acum vreo două mii de ani / când ceea ce există nu era / și frînt de oboseală să încerc / să fac din mine, cel sfîrmat. / un cerc . . . » (Arhimede)

Oricît de devastatoare ar fi, așa dar, tulburarea pricinuită de existența altor aberații încă, în jur, rămîne intactă aspirația către cerc, simbol dintotdeauna al armoniei și coerenței rivnite. Dezagregării amenințătoare i se răspunde astfel, prin revenire obsesivă asupra unor permanențe de natură să restabilească echilibrul ființei, să apere umanitatea de agresiunile absurdului. De aproape jumătate de secol, de cînd n-a ostenit să-și mobilizeze resursele de inteligență și sensibilitate pentru a identifica și stigmatiza răul social, moral, politic, Eugen Jebeleanu a ajuns la cristalizarea unei credințe, suplu fundamentată pe constante convingeri. În 1937 cînd propunea în E. Lovinescu un model de demnitate a cugetului, ca și în zilele noastre cînd subliniază exemplaritatea unui Perpessicius, pildă de austeră dăruire creației din respect pentru valoare, îngrijorarea lui Jebeleanu izbucnește mereu alertată de violența rudimentară și perfidia huliganică a gorilelor, hienelor, măscăricilor gata ori-cînd să rezeze avîntul umanității, ameninșînd s-o reîntoarcă spre stadiile primare ale cavernei. El știe și afirmă astăzi răsplat, sprijinit și pe gîndirea ilustră a lui Antonio Gramsci, că nu poate fi o lume dreaptă dacă nu e totodată frumoasă. De aici, locul preponderent pe care destinul artei și al slujitorilor ei îl află, din ce în ce, în preocupările sale. Concluzia unui text din volumul *Deasupra zilei* ar putea fi considerată drept memento: « . . . omul care nu are evlavie față de Artă își are, încă, o parte din ființă în Peșteră. » (p. 121)

Tocmai în calitate de artist cu prestigioasă experiență acumulată, intens receptiv la realitățile vremii, Eugen Jebeleanu își simte întreaga făptură săgetată — asemeni unui alt Sebastian — de silnicele ofense aduse semenilor de pretutindeni, dar pătruns de invincibilitatea spiritului uman împrumută pentru îmbărbătarea contemporanilor, masca înțeleptului Nestor.



Cu Marin Preda

LAWRENCE DURRELL

Cetatea cu « cinci rase, cinci limbi și o duzină de credințe » — cum numea Lawrence Durrell Alexandria — reprezintă, cum se știe, încă din vechime, unul dintre acele locuri pe care s-a clădit o parte însemnată din tradiția noastră de cultură. Creuzet de amalgamuri și prefaceri istorice, leagăn de civilizație, pepinieră fecundă de paradoxe, acest polis peren (unde, printre altele, s-a născut ideea și categoria mentală de eon), alcătuiește și decorul vast, modern, al capodoperei din care Secolul 20 oferă, acum a treia oară, fragmente cititorilor săi. « Oraș napolitan » — cum iarăși (într-o scrisoare din 1944 către Henry Miller) îl caracteriza Durrell — « semeț și ruinos, sărăcăcios, cu mușuraaiele sale levantine de case scorjite sub bătaia soarelui; o mare tihnită, tulbure și cafenie, fără încrețituri de valuri, își freacă limbile de portul lui. Arab, copt, grecesc, franțuzesc, levantin . . . o satsisire central-europeană, înviorată de băuturi tari, de limuzine, de kioscuri înfipte pe nisipul plajei . . . Alexandria: unicul loc viabil din Egipt, cu portul său deschis asupra mării netede, ca de terebentină, — poartă și cale a evadării. » . . .

Această poartă deschisă, Mare Nostrum — e de prisos s-o subliniem aici — nu-i decît necolbuita cale prin care toate valorile fundamentale ale matricei europene de cultură au circulat și circulă, în cele mai diferite sensuri pentru a germina, pe tărîmul incomensurabil al spiritului, vlăstare durabile, păstrătoare și continuatoare de tradiție. Alexandria lui Lawrence Durrell reprezintă, în această privință, un simbol contradictoriu al Europei însăși, în confluență cu bogăția orbitelor de frumuseți ale Asiei și Africii, arie ecumenică evocată de Giuseppe Ungaretti:

« Te-am privit Alexandria, / Friabilă pe temeliile-ți spectrale, /
Topindu-ți, în memorie chipul, / Ca o cunună de lumini îmbrățișate »

O față a Europei fără zăgazuri se regăsește și în exoticul acestor file de proză — intitulate Justine — în care un scriitor englez de obârșie irlandeză contemplă, prin prismă contemporană, frînturi fierbinți din genul și eoul sincritic dintotdeauna al Mediteranei. A.B.

MEDITERANA LUI DURRELL

Lawrence Durrell nu a evitat interviurile. Mai ales în ultimii ani ai deceniului al 6-lea, când critica a devenit mai puțin sceptică în privința perspectivelor unei structuri narative respinse până atunci ca neadecvată sau ca lipsită de substanță specifică, iar publicul a descoperit că o atare literatură poate fi citită (*Mountolive*, cea de-a treia parte a *Cuartetului din Alexandria*, era inclusă, în 1959, în lista selecțiilor unui club de carte din Statele Unite), redactorii paginilor culturale s-au simțit îndemnați să profite de bunăvoința pe care le-o arăta scriitorul, bunăvoință atât de neobișnuită în raporturile literaților englezi cu presa vremii. Curind, însă, ei aveau să-și dea seama că din răspunsurile lui Durrell nu pot fi alese, decât cu multă prudență, trăsăturile unui eventual autoportret.

Scriitorul deruta, în primul rând, printr-o mare sinceritate. De altminteri, îi prevenise: într-o discuție cu Kenneth Young de la « Encounter », în 1959, îi spusese tânărului publicist: « La anul, s-ar putea să gîndesc exact invers toate lucrurile pe care le gîndesc astăzi ». Unii interpretau, însă, aceste declarații ca pe niște încercări de consolidare a popularității cîștigate după atîta vreme în care scrierile îi fuseseră ignorate sau contestate cu violență. Cum se pot explica altfel — se întreba cineva — răspunsuri atât de șocant contradictorii, formulate la un interval ceva mai mare de un an, cum erau cele apărute, în 1959 și 1960, în două reviste pariziene? În cel dintîi, îi indicase pe Montherlant, Proust, Henry Miller, Kazantzakis, Borges, Svevo ca pe « oamenii de care se simte cu adevărat îndrăgostit ». În anul următor, declara că îi admiră pe Henric al VIII-lea, pe campionul ciclist Anquetil, pe François Villon, pe celebrul boxer Sugar Ray Robinson, pe René Char, Jean Gabin, Picasso, Bonnard, Juliette Greco și pe Brassens.

Nu e, de fapt, nici o opoziție fundamentală între cele două interviuri și e surprinzător că s-a observat atât de tîrziu că Durrell e un exuberant partizan al « vieții integrale », formele culturii reprezentînd pentru el o parte a existenței care « trebuie înțeleasă ca un patetic amestec de umilință și de grandoare, de stîngăcie și de abilitate, de prostie și de înțelepciune, de bucurie și de îndoieli ». Caracterizare, trebuie să recunoaștem, cam sumară și nu într-un totu specifică; se cuvine, însă, să reținem amănuntul că, în deceniul al 7-lea, critica admitea că ideile scriitorului se structurează într-un sistem care nu se explică doar prin intuiția unui autodidact inteligent. « Crede în energie, în eliberarea forței lăuntrice tradusă în gestul amplu; crede în rodnică meditație în siguranță; în sensurile filosofiei zen și în sintezele vitale ale culturii europene » scria, în 1964, John Unterecker.

Durrell e unul dintre aceia a căror biografie spirituală a pătruns în operă și a proiectat siluetele personajelor din lumea ficțiunii pe un fundal familiar celor ce cunoșteau etapele vieții scriitorului. E adevărat că el însuși a înlesnit o asemenea concluzie: primele lui scrieri (asupra cărora atenția criticii nu va zăbovi decât mult mai târziu, când opera lui se constituie într-o arhitectură narativă caracteristică), se întemeiau pe elemente îndeajuns de precis definite ale autobiografiei. Despre *Petrișul fluieraș al îndrăgostiților*, publicat în 1935, la 23 de ani, un comentator spunea că e « o relatare a vieții boeme din Bloomsbury »¹, adică din cartierul londonez în care se adunau mulți dintre poeții, dramaturgii și poeții nonconformiști, însă de la sfârșitul secolului trecut.

Dar autobiografia, așa cum se descifrează în cărțile lui Durrell, nu înseamnă, pur și simplu, prezența unor episoade ale vieții scriitorului. Din acest punct de vedere cea de-a doua carte a sa, publicată în 1937 (sub pseudonimul, derutant o bucată de vreme), *Primăvara panică*, e mai convingătoare. (« Panică » e, aici, o derivație de la Pan, zeitate care îi înspăimintă pe călători, cu toate că făptura lui e aceea a unui blajin îndrăgostit de natură). Eroii bizarului roman își caută identitatea în peisajul aparent bucolic al unei insule, Mavrodaphne (=laur negru), spre care îi conduce un luntraș cu înfățișare misterioasă, cu picioare semănând întocmai cu acelea ale zeului-păstor. Personajul central (al cărui nume are darul să atragă luarea-aminte asupra parabolei conținute în carte: Christopher Marlowe), e un învățător plecat din Anglia unde intuise amenințarea unei morți lente, necruțătoare, ce pînă de pretutindeni în țara lui. E o idee care avea să se rostească din ce în ce mai limpede în cărțile lui Durrell: persistența spiritului filistin, a tradiționalismului victorian, îi silește pe tinerii intelectuali britanici să-și caute refugiul pe continent.

E semnificativă soluția lui Durrell, evident nu pentru că ea ar conține vreun element de noutate: de la Byron, Shelley și Keats, pînă la Joyce, protestul luiase forma emigrării, de cele mai multe ori spre zările Mediteranei, « acolo unde s-au aruncat cele dintii semințe ale civilizației europene »², cum spusese, cu mai multe decenii mai devreme, un alt emigrant, pătimaș îndrăgostit de peisajul meridional, Henry James. Însă tinărul Durrell se îndrepta spre Europa renunțînd nu numai la legăturile cu înaintașii lui, anglo-irlandezi, la mentalitatea lor protestantă: ci și la amintirea misterelelor tibetane sub umbra cărora se petrecuseră primii ani ai copilului născut la Jullundur, în India, în Punjabul vegheat de stîncile Himalaiei.

Despărțirea, precizează biograful, se produsese mai devreme, încă din 1935, cînd familia Durrell se stabilise în Corfu. Fratele scriitorului, Gerald Durrell, reputat naturalist, îi atribuie lui Lawrence ideea plecării spre o insulă a Mediteranei: « Larry a fost ales de Providență să treacă prin lume asemenea unui foc de artificii, mic și blond, făcînd să explodeze idei în mințile altora și, după aceea, să se alinte, onctuos, cuminte ca o pisică, refuzînd să-și ia vreo răspundere pentru consecințe ».

Scrierile lui din acea vreme erau, așa cum le va privi Durrell însuși în 1960, la 25 de ani după ce le publicase, « o încăierare cu pumnii goi, un atac împotriva literaturii conformiste al unui băiețandru furios care se formase în sufocantul deceniu al patrulea »³.

La început, va mărturisi el, nu avusese intenția să încredințeze tiparului aceste pagini, socotindu-le « prea personale », confesiuni redactate « într-un limbaj care nu ținea seama de convențiile normale ale raporturilor cu cititorul ». Însă răspunsul

¹ George Wickes, *Prefața la Lawrence Durrell and Henry Miller: A Private Correspondence*, New York, 1963, p. 3.

² Cf. Cristof Wegelin, *The Image of Europe in Henry James*, Dallas, 1968 p. 86

³ Lawrence Durrell, *Prefață la The Black Book*, New York, 1960, p. 13

entuziast primit de la Henry Miller, căruia îi trimisese manuscrisul, l-a convins să renunțe la asemenea reticențe. Episod extrem de interesant, pentru că sugerează reala putere de influență a autorului *Tropicului Cancerului* asupra tânărului său prieten (pe care nu îl va întâlni decât mult mai târziu). Cu atât mai interesant, cu cât, fără a se contesta importanța acestei înfrîurii « oricine studiază operele lui Durrell trebuie să-l cunoască bine pe Miller »⁴), se remarcă adesea că scriitorul englez nu a rămas un admirator fără rezerve critice al celui proclamat de el autor al « manualului fundamental pentru întreaga generație a celor din jurul vârstei de 20 de ani »⁵; (scrisoarea e datată august 1935). În 1949, după ce citise controversatul roman al lui Miller, *Sexus*, îi telegrafia autorului: « *Sexus* revoltător de prost. Stop. Va ruina reputația dacă nu e retras și revizuit »⁶.

Despărțirea de Anglia nu a echivalat cu respingerea culturii engleze moderne; va declara, mai târziu, când arta lui nu va mai fi întâmpinată cu adversitatea opacă de la început, că simte cum « D. H. Lawrence, Eliot, Auden sau Dylan Thomas au putut exercita asupra lui o influență majoră »⁷. Chiar simplul fapt că el admitea posibilitatea unei influențe atrage atenția, atîta vreme cît nu acceptase niciodată rezolvările istoriei literare care sistematizează fenomenul creației « silindu-se să-l supună unor formule și categorii abstracte ».

În primăvara lui 1939, Miller și-a vizitat prietenul în Corfu. Mediterana va aduce în scrierile amîndurora clipe de bucurie a luminii ce cuprinde, biruitoare, orizontul. Miller va scrie *Colosul din Maroussi*, a cărui încheiere va suna ca o surzătoare descoperire a sensurilor existenței: « Din acea zi, viața mi-a fost dedicată recuperării dumnezîrii omului. Pace tuturor oamenilor, rostesc, și o viață mai îmbelșugată ! »⁸. Amintirea anilor trăiți în Corfu se va transforma, la Durrell, în substanță lirică a unora dintre cele mai caracteristice versuri ale poeziei sale. În februarie 1944, îi scria lui Miller că e « pe cale să termine o carte despre peisajul grecesc — numai despre Corfu »⁹. Ceva mai târziu, în mai 1946, plănuia să scrie o dramă în versuri a cărei eroină să fie Sapho¹⁰ (în vremea aceea, se întorsese în arhipelagul grecesc, în Rhodos, din exilul egiptean în care se refugiase în timpul războiului).

Era, în această dragoste statornică pentru pămîntul Greciei, și înțelesul ultimelor zile de pace de dinaintea cataclismului: în primăvara lui 1941, Durrell și ai lui fugiseră în Creta din fața amenințării armatelor hitleriste care înaintau (trecerea spre Creta se făcuse într-un caic, cu spaima că s-ar putea ivi oricînd în apropiere o navă de război dușmană). După cîteva săptămîni în Insula lui Agamemnon, va debarca în Egipt, unde va lucra la Oficiul Britanic de Informații, într-o slujbă foarte asemănătoare, probabil, aceleia a lui Darley din *Cuartet*.

« Foarte serios, dacă vrei să fii, nu spun original ci numai contemporan, trebuie să încerci un truc al celor patru cărți de joc sub forma unui roman. Să treci o axă comună prin miezul celor patru povestiri și să o dedici pe fiecare cîte unuia din cele patru vînturi ale cerului. Un întreg întrupînd nu un *temps retrouvé*, ci un *temps délivré*. Însăși curbarea spațiului o să-ți dea o măreție stereoscopică, în vreme ce personalitatea umană, privită prin acest bloc unitar, va deveni prismatică. Poate, cine știe? Lansez ideea, îmi pot imagina o formă care, dacă se constituie așa cum

⁴ John A. Weigel, *Lawrence Durrell*, New York, 1965. p. 20

⁵ ... *A Private Correspondence*, pp 4—5

⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁷ John A. Weigel, *op. cit.* p. 18

⁸ Henry Miller, *The Colossus of Maroussi*, New York, 1941, p. 241.

⁹ ... *A Private Correspondence*, p. 181

¹⁰ John A. Weigel, *op. cit.* p. 25; piesa va fi reprezentată la Festivalul din Edinburgh, în 1961

vreau, poate să pună în termenii umanului problema cauzalității și a nedeterminării... Și nimic să nu fie foarte căutat. Doar o poveste obișnuită de tipul o fată și-un băiat»¹¹.

Spațiu-timp e un concept științific pe care Durrell îl va strămuta (nu cu foarte multă acuratețe, vor observa comentatorii) în domeniul conceptelor poetice. În *Cuartetul din Alexandria*, narațiunea se desface în planuri temporale și spațiale care se întrepătrund continuu, deschizând nenumărate drumuri de la un aici, nu foarte precis localizat, spre un acolo încă și mai nebulos. Distanța se parcurge pe un drum neprevăzut și imprevizibil. *Cuartetul* devine rezultatul interacțiunii mai multor variabile. Personajele sale observă și participă în același timp la desfășurarea epică, acțiunea e încă și mai complicată de intervenția scrisorilor, a paginilor de jurnal care întorc brusc întreaga acțiune spre o altă realitate temporală și spre un alt spațiu existențial Teoria «spațiu-timp»-ului impunea complicații și spirale ale intrigii care fac imposibilă desenarea unui tablou sinoptic coerent. Noțiunile tradiționale — acțiune, personaj — nu sînt anulate; dar sensul de mișcare al acțiunii e contorsionat, uneori nici nu poate fi stabilit cu precizie; episoadele sînt proiectate constant din perspective diverse și dobîndesc astfel dimensiuni variate. Dar, pe deasupra acestui patetic amestec de ficțiune și de amintiri ale unor fapte trăite (amintiri care, la rîndu-le, se suprapun, se înlocuiesc, își modifică semnificația în acțiunea lor reciprocă), de prezent și de trecut, se ivește conturul clar — poate singurul contur clar al întregii alcătuirii —, al universului mediteranean. *Cuartetul* e o carte al cărei erou central e omniprezentul spirit european care pătrunde în fundalul romanului, determină gesturile eroilor și, decisiv însuși destinul lor.

Materialul narativ nu provine, evident, numai din experiența anilor trăiți în Alexandria. Corfu, Rhodos, Iugoslavia (unde Durrell a fost trimis, imediat după război, de Ministerul englez de externe), Ciprul (scriitorul a predat aici, vreme de cîțiva ani, engleza), Provența, se compun împreună într-o vastă sinteză a peisajului mediteranean. Din 1957, cînd a apărut cel dintîi volum, *Justine*, pînă în 1960 (cel de-al patrulea, *Clea*), întreaga energie a lui Durrell e dăruită compunerii acestei opere neobișnuite, căreia exegeții încearcă însă (fără prea multe rezultate notabile), să-i stabilească un loc în cuprinsul vreunei direcții anume a epicii moderne. Cel de-al doilea roman al *Cuartetului*, *Balthazar*, și cel de-al treilea, *Mountolive*, sînt scrise, amîndouă, în 1958: cel din urmă în douăsprezece săptămîni, celălalt numai în șase. Un fel de febrilă dorință de a se exprima pe sine, de a-și afla identitatea, de a clădi o arhitectură în centrul căreia să se afle eul scriitorului, «radiînd pînă în cele mai ascunse fibre ale semenilor-oameni»¹², apare în acest ritm al creației.

L. G. Darley (al cărui nume nu va fi aflat decît în cel de-al doilea roman al *Cuartetului*) e un învățător irlandez sărac. S-a crezut, nu o dată, că identitatea inițialelor numelui cu acelea ale lui Lawrence G. Durrell e revelatorie. Însă Darley nu e Durrell: pentru că Durrell nu renunță nici un moment la rolul său de romancier; vocea lui spune întotdeauna mai mult decît aceea a eroului său. Darley e un intermediar care povestește experiențele autorului, observațiile lui privindu-i pe cei înțîlniți în complicatele lui drumuri. Concluziile lui sînt (mai ales în primele pagini ale povestiri) ezitante — «toate idelle mi se par la fel de bune» — pentru că el nu e un atoateștiutor, așa cum erau eroii romanelor de factură tradițională. E, însă, un căutător, vrea să afle înțelesurile fiecărui act al existenței, își modifică mereu impresiile, odată cu noile înfățișări ce se oferă observației sale; crede cu ingenuitate în adevărul documentului, al paginii de jurnal, al consemnării martorilor

¹¹ *Clea*, New York, 1960, pp. 135—6; Pursewarden către Darley.

¹² ... A Private Correspondence, p. 230.

oculari. Rezultatul e o imagine mereu contradictorie a adevărului, pentru că existența însăși i se revelează în fragmente neunitare, contradictorii: viața e supremul adevăr, credibilă tocmai pentru că e mereu neașteptată.

Jurnalul Justinei Hosnani e o ocazie de amintire a unei lumi refugiată acum în adîncurile conștiinței lui Darley. Dar memoria nu îi restituie decît crimpele, uneori estompate, alteori hipertrofiate, conținînd întotdeauna germele adevărului descoperit de fiecare dată din perspectiva unor alte momente ale experienței. Unele momente ale trecutului au rămas doar niște nume, altele sînt umbre care nu mai pot prinde trup. Alexandria de dinaintea războiului, această lume în care se adună, ca într-un cristal cu multe fețe, reflexele întregii umanități, e — însă — personajul ce domină toate cele patru romane ale *Cuartetului* și le explică pe toate celelalte. Justine e o autentică alexandrină: frumoasă, plină de mister, iubitoare a artelor, pasionată și rafinată, dăruindu-se cu deliberată nepăsare experiențelor erotice. «Caz tipic de nevroză» (cum se definește ea însăși), ea e încojurată de o aură a tainei exotice (deși, în cel de-al patrulea volum, începutul ruinei începe a se desluși dincolo de glorie și de orgolii); viața ei e legată în chip complex de sistemul narativ al romanului, dar multe detalii sînt ascunse în întunericul ciudat al istoriei Alexandriei. Justine (pe care, în cartea primului ei soț, francezul de origine albaneză Arnauti, o cheamă Claudia) e încojurată de o lume cosmopolită.

Melissa Artemis (re-creată doar în amintirea lui Darley) e o făptură semănînd cu Tess a lui Hardy și cu Sonia lui Dostoievski, o verigă de care se leagă destinele celorlalte personaje ale cărții; între Justine și Melissa, între taina femeii vii și aceea a iubitei restituite de memorie, se clădește simbolic — «heraldic» —, ar spune Durrell — înțelesul acestei lumi. Nessim Hosnani, Capodistria, Pombal, Toto, Keats, Balthazar se strîng la frizeria lui Mnejmian (un fel de bar — l lui Rick din *Casa-blanca*), constituind un univers al spaimei de moarte și de speranță încăpățînată în viață. Justine e îngrozită la gîndul că Nessim ar putea să-l ucidă pe Darley, în timpul vînațoarei de rațe sălbatice (ritual al morții, revenind în fiecare an, cu un fast întrucîtva ridicol); dar victima va fi Capodistria care, se dovedește, a fost seducătorul Justinei, cel ce declanșase maladia psihică a frumoasei femei. Chiar dacă moartea poate fi un fals (cadavrul, substituit trupului lui Capodistria, e al unui necunoscut), ea e o alegorie a actului.

Adevărata moarte e despărțirea de Alexandria (unde Darley, pare-se, nu se va mai întoarce decît la înmormîntarea Melissei, alt episod purtător de sensuri simbolice). de această răsplată a civilizațiilor, unde Occidentul și Orientul se întîlnesc, febrilă și misterioasă lume pe care Darley o lasă în urmă, amintire mai reală decît viața însăși. Ultima noapte petrecută în oraș are o nostalgic puritate, o tristețe calmă care stînge orice paslune. În acest final al culorilor stîlce, Alexandria nu mai e orașul intrigilor complicate (pe care Scobie, șef al poliției secrete, le complică și mai mult, cu o comică neîndemînare): e un loc al mirezmelor tari, al brizei care aduce, peste Mediterana, semnele vieții ce nu e asasinată de război.

Cititorul român i se oferă acum fragmente din acest «roman poligonal» cum îl numea Albérès, venind să întregască mai vechile selecții oferite în premieră de revista «Secolul 20» în anul 1970 (nr. 7—8), în aceeași traducere a Catincăi Ralea. Catinca Ralea plănuise să ducă la capăt această întreprindere teribil de anevoioasă; era una dintre cei foarte pușini care ar fi putut s-o împlinească. Moartea neașteptată, absurdă, a curmat opera unui intelectual pasionat, generos, aspirînd la totalitatea faptului de cultură. Apariția acestor fragmente din *Cuartet* e și un omagiu închinat Catincăi, acestui spirit mereu neliniștit de dorința de-a crea binele. Durrell nu și-ar fi putut dori o mai desăvîrșită înțelegere a traducătorului operei lui.

LAWRENCE DURRELL

JUSTINE

Existau la Justine două subiecte asupra cărora era inutil să insiști: vîrsta și obîrșia Nimeni, poate nici chiar Nessim, nu știa totul despre ea cu certitudine. Chiar și Mnemjin, oracolul orașului, părea a fi pus la grea încercare, cu toate că știa orice detaliu în legătură cu aventurile ei amoroase. Dar ochii lui violeți se îngustau totuși cînd vorbea despre ea și oferea șovăitor informația că se trage din Attarina, un cartier suprapopulat, dintr-o familie de evrei săraci, care emigraseră între timp la Salonic. Nici jurnalele ei intime nu sînt de prea mare ajutor, pentru că nu oferă nici un fel de cheie pentru rezolvarea misterului — nume, date, locuri — ci constă, în mare parte, din zboruri sălbatice ale imaginației, întrerupte de mici anecdote amare, și schițe pătrunzătoare reprezentînd oameni a căror identitate se ascunde în spatele unei litere a alfabetului. Franceza în care scrie nu e corectă: în schimb e spirituală și foarte savuroasă; și mai cuprinde și calitatea neasemuită a vocii ei joase și răgușite. Uitați-vă, de exemplu: «Clea, vorbind despre copilăria ei: gîndindu-se la a mea, gîndindu-se cu patimă. Copilăria rasei mele, a epocii mele... Primele lovituri le-am primit în cocioaba din spatele stadionului; prăvălia reparatorului de ceasuri. Mă surprind acum privind cu o concentrare pasionată fața cîte unui amant care doarme, așa cum l-am văzut pe atunci, atît de des, pe ceasornicar aplecîndu-se peste cîte un ceas stricat, în lumina crudă curgînd peste el fără zgîmot. Lovituri și înjurături și, întipărite peste tot, pe pereții de lut roșu (asemenea loviturilor conștiinței), urmele unor miini albastre cu degetele resfirate, care ne apărău de deochi. Am crescut, sub aceste lovituri, cu dureri de cap și clipind din ochi. O casă cu podea de lut, plină de șobolani care mișunau, întunecată, cu fitelele plutind deasupra uleiului. Bătrînul cămătar beat, sforîind și trăgînd în piept, cu fiecare răsufflare, mirosurile de balegă, de pămînt, de excremente și de murdărie de liliac; rigole înecate de frunze și firimituri de pîine muiate în urină; cununi galbene de iasomie îmbătătoare și stridente. Adăugați apoi strigătele care răsunau în inima nopții în spatele altor jaluzele, pe strada aceea cotită: bey-ul își bătea nevestele pentru că era impotent. Bătrîna care vindea ierburi în fiecare noapte pe pămîntul bătătorit dintre casele dărmate — un vaiet morocănos și tainic. Zgomotul înfundat de picioare negre și goale trecînd în miez de noapte pe strada de lut copt de soare. Camera noastră ca un balon plin de întuneric și de molimi, și

* fragmente

noi, europenii, într-un dezacord uluitor cu sănătatea animalică, înspăimântătoare, a arabilor din jurul nostru. Împerecherile boob-ilor scutură casa ca pe un palmier. Tigri negri cu dinți sclipitori. Și pretutindeni văluri, țipete, chicotele isterice pe sub plantele de piper, nebunie și leproși. Lucruri din acelea pe care le văd copiii și care le rămân în minte pentru a le da curaj sau a le dezorienta viața. O cămilă s-a prăbușit epuizată în strada din fața casei. E prea grea ca să fie transportată la abator, așa că au venit vreo doi oameni cu topoare și au început s-a taie de vie, bucată cu bucată, acolo, pe loc, în stradă. Ciopîrtesc carnea albă a bieteii făpturi care pare din ce în ce mai îndurerată, din ce în ce mai aristocratică, mai uimită, în timp ce i se măcelăresc picioarele. Pînă la urmă rămîne capul încă viu, cu ochii deschiși, uitîndu-se în jur. Nici un strigăt de protest, nici o împotrivire. Animalul se supune ca un palmier. Zile întregi pămîntul de pe uliță rămîne îmbibat de sîngele cămilei, și picioarele noastre goale își lasă acolo urmele.

«Bani cîzînd în castronul de tablă al cerșetorilor. Frînturi din fiecare limbă: armeană, greacă, amharică, marocană, arabă; evrei din Asia Mică, din Pontus, din Georgia: mame născute în satele grecești de pe malul Mării Negre; comunități doborîte ca ramurile unui copac, lipsite de un trunchi-părinte, visînd paradisul. Astea sînt cartierele sărace ale orașului albilor; ele n-au nici o asemănare cu străzile frumoase, construite și împodobite de străini, unde agenții de schimb stau și își savurează ziarele de dimineață. Pentru noi, aici, nu există nici măcar portul. Uneori, rar, iarna, auzi sunetul puternic al unei sirene — dar e o altă țară. Ah! mizeria porturilor și numele pe care le trezesc în mintea ta atunci cînd nu te duci nicăieri. E ca o moarte — o moarte a propriei tale ființe, rostită de fiecare dată cînd repeți cuvîntul ALEXANDRIA, ALEXANDRIA».

Rue Bab-el-Mandeb, Rue-Abou-el-Dardar, Minet-el-Bassal (străzi lunecoase, pline de scame rămase de la tîrgul de bumbac), Nouzha (grădina de trandafiri și amintirea unor sărutări), sau stații de autobuz cu nume obsedante, ca Saba Pacha, Mazloum, Zizinia, Bacos, Schutz, Gianacis. Un oraș devine o lume cînd te îndrăgostești de unul dintre locuitorii săi.

Una dintre consecințele faptului că frecventam Casa Mare era că începusem să fiu observat și să mă bucur de atenția celor care îl considerau pe Nessim influent și presupuneau că, dacă-și petrece vremea cu mine, trebuie să fiu și eu fie bogat, fie distins. Pombal a intrat în camera mea într-o după masă, pe cînd motăiam, și s-a așezat pe patul meu spunîndu-mi:

— Ascultă, a început să te observe lumea. Bineînțeles, un cicisbeo¹ e o figură obișnuită în viața Alexandriei, dar dacă ieși atît de mult cu ăștia doi, viața ta socială o să devină foarte plicticoasă. Uite!

Și mi-a întins o bucată mare de carton cu înflorituri, — o invitație tipărită pentru un cocktail la Consulatul Francez. Am citit fără să înțeleg despre ce e vorba. Pombal mi-a explicat:

— E o mare prostie, dar șeful meu, consulul general, are o pasiune pentru Justine. Pînă acum, orice încercare de a o cunoaște a dat greș. Spionii lui i-au spus că ai intrarea liberă la ei și că, de fapt, ești... Știu, știu. Dar speră să te înlocuiască în sentimentele ei.

Începu să ridă zgomotos. Pe atunci nimic nu mi se părea mai absurd.

— Comunică-i, te rog, consulului general — am început eu... rostind apoi o remarcă sau două cam violente, care l-au făcut pe Pombal să plescăie din limbă cu un aer de reproș și să dea din cap.

¹ Cavalier la dispoziția unei anumite doamne.

— Mi-ar face mare plăcere să i le transmit. Dar există, *mon cher*, printre diplomați, un ordin al ciugulelii, așa cum există și printre păsările de curte. Și cruciulița mea depinde de bunăvoința lui.

Apoi, deplasându-și volumul uriaș prin cameră, scoase din buzunar o cărțuție mică și uzată, cu coperte galbene, și mi-o așeză pe genunchi:

— Uite ceva care o să te intereseze. Justine a fost măritată, pe cînd era foarte tînră, cu un cetățean francez de origine albaneză, un scriitor. Cărticica asta e despre ea — un *post-mortem* despre ea. E scrisă foarte onorabil. Am întors romanul pe o parte și pe alta. Se intitula *Mœurs*¹ și era scrisă de un oarecare Jacob Arnauti. Pe prima pagină am văzut că fusese reeditată de multe ori, prin anii '30.

— De unde știi? I-am întrebat.

Georges făcu un semn cu ochiul lui mare, cu pleoape grele, ca de reptilă, răspunzîndu-mi:

— Am făcut și noi niște cercetări. Consulul nu se mai poate gîndi decît la Justine, și săptămîni întregi tot personalul s-a ocupat exclusiv să strîngă informații despre ea. *Vive la France*!

După plecarea lui, am început să frunzăresc romanul *Mœurs*, fiind încă buimac de somn. Era într-adevăr foarte bine scris, la persoana întîii singular, și conținea un jurnal al vieții din Alexandria, văzută de un străin în anii '30. Autorul jurnalului era angrenat în cercetări pentru un roman pe care-și propunea să-l scrie — și relatarea de fiecare zi a vieții lui în Alexandria era precisă și impresionantă; dar ceea ce mi-a reținut atenția a fost portretul unei tinere evreice cu care face cunoștință și apoi se însoară; o ia în Europa; divorțează. Prăbușirea căsniciei lor după ce se întorc în Egipt e descrisă cu o intuiție sălbatică, scoțînd în evidență caracterul Claudiei, nevasta lui. Ceea ce m-a uimit și m-a interesat a fost să văd că era, de fapt, o schiță a lui Justine pe care am recunoscut-o fără să-mi dau seama; o Justine mai tînră, mai dezorientată firește. Dar fără îndoială — Justine! Și, într-adevăr, mai tîrziu, ori de cîte ori citeam cartea, și asta se întîmpla des, obișnuiam să restabilesc numele ei în text. Asemănarea era înfricoșător de verosimilă.

S-au cunoscut acolo unde am văzut-o eu pentru prima dată, într-o oglindă, în holul jigărit al hotelului Cecil.

«În holul aceluia hotel muribund, palmierii se despică și-și refractă frunzele încremenite în oglinzile cu rame aurii. Doar oamenii bogați își pot permite să stea aici tot timpul — aceia care continuă să trăiască în siguranța aurie a unei vîrste de pensionari. Eu caut o locuință mai ieftină. Astă seară stă solemn în hol un mic grup de sirieni, greoi în hainele lor negre, și cu fețele galbene sub fesurile stacojii. Femeile lor, ca niște hipopotami cu vagi urme de mustați, s-au dus, zornăind, să se culce, cu bijuterii cu tot. Fețele ciudate, moi și ovale, ale bărbaților și vocile lor lipsite de bărbăție sînt preocupate de casetele de bijuterii — căci fiecare dintre acești misiți poartă bijuteriile cele mai alese la ei, într-o casetă lăcuită; după cină, discuția s-a întors la bijuteriile bărbătești. Asta e tot ce-a lăsat lumea mediteraneană ca subiect de discuție: un interes personal, un narcisism care se trage din epuizare sexuală, exprimată în simbolul posesiunii: astfel încît, cînd cunoști un om, ți se spune îndată cît valorează, și cînd îi cunoști nevasta, ți se spune cu aceleași șoapte emoționate, care i-a fost zestre. Murmură cu toții, ca eunucii, agităndu-se în jurul bijuteriilor, întorcîndu-le pe o parte și pe alta, la lumină, ca să le evalueze. Mici zimbete de femei scot la iveală strălucirea unor dinți albi și fascinanți. Oftează. Un chelner îmbrăcat în alb, cu o față de abanos lustruit, aduce cafeaua. O tabacheră de argint se deschide brusc, scoțînd la iveală țigări mari, albe (semănînd a coapse de femei

¹ Moravuri (fr.)

egiptene), fiecare țigară avînd în ea cîteva fire de « hashish ». Cîteva grăunțe de beție înainte de culcare. M-am gîndit la fata pe care am întîlnit-o aseară în oglindă: întuneric proiectat pe alb de marmură și ivoriu; păr negru și lucios; ochi adînci și plini de suspine, în care ți se pierd privirile pentru că sînt vioi, întrebători, plini de curiozitate sexuală. Pretinde că e grecoaică, dar trebuie să fie evreică. Nimeni ca evreul nu simte un alt evreu; și nici unul dintre noi n-are curajul să-și recunoască rasa adevărată. I-am spus că sînt franțuz. Pînă la urmă tot ne descoperim unul pe altul.

Femeile comunităților de străini de aici sînt mai frumoase decît în altă parte. Sînt stăpînite de teamă, de nesiguranță. Am iluzia că se cufundă în oceanul de întuneric ce se întinde peste tot în jurul lor. Orașul aici a fost construit ca un dig care să rețină șuvoiul Africii negre, dar negrii, cu tălpile moi, au și început să se infiltreze în cartierele europene; se petrece un fel de osmoză rasială. Ca să cunoști fericirea trebuie să fii o egipteană musulmană, captivantă, blindă, depravată, cam trecută și atrasă de tot ce e lustru. În lumina sclipitoare a lămpilor de petrol, pielea lor palidă ca de ceară devine galbenă ca lămiia sau verde ca penele. Trupuri tari ca niște cutii. Sînt verzi ca merele și pietroși — o răceală de reptilă a suprafeței trupului cu avanposturile sale osoase: degetele de la mîini și de la picioare. Sentimentele lor sînt îngropate în subconștient. Cînd fac dragoste, nu dăruiesc nimic din fătura lor, neavînd ce dărui; în schimb, se înfășoară în jurul tău într-o reflecție chinuită — chinul acelei tinjiri nerostite care se află la antipodul tandreței și plăcerii. De secole au tot fost închise în staul, cu boii; li s-au acoperit fețele cu văluri și au fost circumcise. Hranite în întuneric cu dulceturi și grăsimi parfumate, au devenit poloboace de plăcere, care se rostogolesc pe picioarele lor albe ca hîrtia, și cu vine albastre.

Cînd umbli prin cartierul egiptean, mirosul cîrnii se schimbă — amoniac, lemn de santal, saipetru, mirodenii, pește. Nu voia să mă lase s-o conduc pînă acasă pentru că-i era probabil rușine că locuia într-un cartier de cocioabe. Totuși, vorbea minunat despre copilăria ei. Am și notat cîte ceva: se întorcea acasă și-și găsea tatăl spărgînd nuci cu un ciocănaș, pe masă, la lumina unei lămpi de petrol. Parcă îl văd! Nu era grec, ci evreu din Odesa, cu căciulă de blană și perciuni soioși.

Aici am lăsat Europa în urma noastră și înaintăm către o nouă latitudine spirituală. Mi-a cedat cu atîta dispreț, încît pentru prima dată în viața mea am fost uimit de calitatea neliniștilor ei. Părea disperată, de parcă sufletul ei ar fi fost năpădit de un sentiment de dezastru. Și totuși, femeile care aparțin acestor comunități pierdute au un curaj disperat care nu seamănă deloc cu al nostru. Au explorat amorul fizic în asemenea măsură încît ne-au devenit cu totul străine. Cum să scriu despre toate astea? Oare se va mai întoarce vreodată, sau a dispărut pentru totdeauna? Sirienii fac amor scoțînd țipete scurte, ca păsările migratoare.

Vine. Stau de vorbă. « Sub ceea ce părea rafinament provincial și rigoare mintală mi s-a părut că surprind o lipsă de experiență, nu în ale vieții, firește, ci în ale societății. Mi-am dat seama că eram interesant pentru ea — ca străin cu maniere frumoase — și a întors către mine o privire sfioasă și înțeleaptă, ca de bufniță, privirea ochilor ei mari, căprui, cu cristalinel vag albastrii și gene lungi care scot în relief strălucirea pupilelor lucitoare și candide ».

E ușor de închipuit cu ce emoție și îngrijorare dureroasă am citit prima dată relatarea unei aventuri amoroase cu Justine: și, într-adevăr, după ce am citit de mai multe ori cartea, pe care o știu acum aproape pe dinafară, a devenit pentru mine un document de uimire și durere. « Dragostea noastră, scrie el într-altă parte, mult mai tîrziu, era ca un silogism căruia îi lipseau premisele adevărate: adică stima. Era un fel de posesiune mintală, care ne prindea pe amîndoi în cursă și ne îndemna

să ne lăsăm legănați pe apele calde și nu prea adânci ale lacului Mareotis, ca niște broaște care se împerechează, lăsați pradă instinctelor născute în oboseală și căldură... Nu, nu așa trebuie prezentate lucrurile. Nu e drept. Dați-mi voie să încerc din nou, cu aceste unelte șubrede, schiloade, s-o schitez pe Claudia. Unde să începem?

«Deci: talentul ei de adaptare o ajutase foarte bine timp de 20 de ani să ducă o viață rătăcitoare și haotică. Despre originile ei n-am reușit să aflu mare lucru în afară de faptul că fusese foarte săracă. Îmi dădea impresia unui om angrenat în a produce o serie de caricaturi nemiloase ale persoanei ei, dar asta e o trăsătură obișnuită aproape la toți oamenii singuri care simt că eul lor adevărat nu-și poate găsi corespondentul. Rapiditatea cu care treci dintr-un mediu într-altul, de la un bărbat, un loc, de la o întâlnire la alta, e amețitoare. Dar nestatornicia ei avea o măreție de-a dreptul impresionantă. Cu cât o cunoșteam mai bine, cu atât mi se părea mai imprevizibilă: singura constantă era lupta nebună pentru străpungerea barierei care mă despărțea de lumea în care se închisese ea. Și fiecare acțiune se termina în eșec, vină și căință. Îmi amintesc cât de des îmi spunea: — De data asta o să fie altfel, iubitule, îți făgăduiesc.»

«Mai târziu, când am plecat în străinătate: la Adlon cu polenul galben al reflecțiilor jucînd deasupra dansatorilor spanioli, învăluiți în fumul sutelor de țigări; lîngă apele negre ale râului Buda, lacrimile ei căzînd fierbinți printre frunzele uscate care curg alene; străbătînd călare cîmpiile sărăcicioase ale Spaniei, liniștea ciupită de copitele cailor noștri; sau lîngă Mediterana, zăcînd pe cîte un banc de nisip, uitat. Trădările ei nu mă supărau niciodată — pentru că atunci cînd era vorba de Justine, problema orgoliului bărbătesc de a o poseda devenea, într-un fel, secundară. Eram fascinat de iluzia că aș putea ajunge într-adevăr s-o cunosc: dar acum îmi dau seama că de fapt nu era o femeie anume, ci întruparea *Femeii* care nu admite să se lege în nici un fel de societatea în care trăim. Caut peste tot o viață pe care să merite s-o trăiești. Poate că dacă aș putea să mor sau să înnebunesc, s-ar ivi și focarul către care să mi se îndrepte toate sentimentele ce nu-și pot găsi exprimarea potrivită. Doctorul pe care l-am iubit mi-a spus că sînt nimfomană — dar în plăcerea mea nu există nici lăcomie, nici satisfacerea poftei mele, Jacob. Din punctul ăsta de vedere, plăcerea mea se risipește. Risipă, dragul meu, risipă: Spui că accept plăcerea cu tristețe, ca puritanii. Chiar și aici ești nedrept cu mine. O accept cu un sentiment tragic, și dacă prietenii mei doctori doresc un cuvînt compus ca să descrie făptura lipsită de inimă care s-ar părea că sînt eu, atunci vor fi siliți să admită că dacă nu prea am inimă, în schimb, o compensez cu sufletul meu. Aici e necazul. Astea nu sînt, de fapt, deosebiri pe care să le facă, în general, femeile. Era ca și cum lumea ei ar fi avut, într-un fel, o dimensiune în minus, iar dragostea s-ar fi întors spre interior, transformîndu-se într-un fel de idolatrie. La început am confundat asta cu un egocentrism pustiitor și auto-destructiv, căci părea că nu cunoaște cîtuși de puțin micile probe de devotament stabilite pentru asta la baza afecțiunii dintre bărbați și femei. Sună pompos, dar nu-i nimic. Acum însă, amintindu-mi de panica și exaltările pe care le-a trăit, mă întreb dacă aveam dreptate. Mă gîndesc la dramele acelea obositoare — scene în camere mobilate, cînd dădea drumul la robinete ca să înceapă zgomotul hohotelor ei de plîns. Plimbîndu-se prin cameră, cu brațele încrucișate, mormăind de una singură, părea că mocnește ca un butoi cu gudron care-i pe punctul să se reverse în clocot. Sănătatea mea obișnuită, nervii mei slabi — dar mai ales humorul meu european — păreau, în clipele acelea, s-o întărite dincolo de orice limită. Suferind, să spunem din pricina unei jigniri imaginare care-i fusese făcută la un dineu, patrula pe bucățica de covor de la picioarele patului, ca o panteră. Dacă aș fi admirat, s-ar fi înfuriat și m-ar fi scuturat, apucîndu-mă de umeri și stri-

gînd: « Trezește-te, Jacob. Sufăr. Nu vezi? » Cînd refuzam să particip la această scenetă, spărgea cîte un obiect de pe toaletă, ca să aibă un pretext să sune. Cîte fețe de jupînese speriate, care erau de serviciu noaptea, n-am văzut înfruntînd silueta ei nestăpînită, îmbrăcată într-o rochie de seară de argint sau de aur, și cărora li se adresa cu o politețe înfricoșătoare: « Vrei, te rog, să fii bună să cureți toaleta. Am spart ceva din greșeală. » După care se așeza și fuma țigară după țigară. « Știu precis ce se întîmplă cu tine, i-am spus eu odată. Am impresia că de cîte ori îmi ești necredincioasă și te roade sentimentul de vinovăție, ai vrea să mă provocîi să te bat ca altfel să fii iertată pentru păcatele tale. Draga mea, să știi că refuz categoric să servesc drept intermediar între tine și satisfacțiile tale. Trebuie să-ți porți singură crucea. Încerci din răsuputeri să mă împingi să te biciuiesc. Dar nu pot nimic decît să-mi fie milă de tine. » Asta, trebuie să recunosc, o făcea să cadă o clipă pe gînduri și, involuntar, mîinile ei rătăceau pe suprafața netedă a picioarelor pe care și le depilase cu atîta grijă în aceeași după-amiază.

« Și, tot mai tîrziu, cînd am început să mă satur de ea, am găsit acest abuz al sentimentelor atît de obositor încît am început din ce în ce mai des s-o insult și să rîd de ea. Într-o noapte i-am spus că-i o evreică isterică și obositoare. Izbucnind în hohotele acelea răgușite, înspăimîntătoare, pe care le-am auzit de atîtea ori — încît chiar și acum, în amintire, îmi face rău să mă gîndesc la ele, la abundența lor, la densitatea lor melodioasă — se aruncă pe pat și zăcu așa, cu brațele și picioarele atîrîndu-i moleșite, mișcate doar de valurile isteriei ca de jeturile unui furtun.

Oare lucrurile astea s-au întîmplat într-adevăr atît de des? sau, poate, le-a multiplicat memoria? Poate că mi s-au întîmplat numai o dată și că m-au înșelat ecourile. În orice caz, mi se părea foarte des că aud zgomotul pe care-l făcea cînd deschidea flaconul cu somnifere, și sunetul slab al tabletelor care cădeau în pahar. Chiar și cînd moțăiam, tot număram să văd dacă nu ia prea multe. Toate astea s-au întîmplat, bineînțeles, mult mai tîrziu; la început, o chemam în patul meu și ea, conștientă de puterile ei, se supunea, rece și morocănoasă. Eram destul de prost să-mi închipui că o pot dezgheța și că-i pot dăruii liniștea aceea fizică de care credeam că depinde liniștea morală. Greșeam. Există un fel de nod lăuntric nedezechilibrat, pe care ea dorea să-l dezlege, dar acest lucru depășea cu mult îndemînarea mea de iubit sau de prieten. Sigur. Sigur. Știam pe atunci tot ce se putea ști despre psihopatologia isteriei. Dar exista o altă calitate pe care credeam eu că o pot descoperi dincolo de toate astea. Într-un sens, ea nu căuta să descopere viața, ci un fel de revelație complimentară care să-i dea un rost.

« Am descris mai înainte cum ne-am cunoscut — în oglinda lungă de la hotelul Cecil, în fața ușii deschise a sălii de bal, într-o noapte de carnaval. Primele cuvinte pe care le-am schimbat au fost rostite, destul de simbolic, în oglindă. Venise acolo cu un bărbat care semăna a sepie, și care o aștepta în timp ce ea își examina cu atenție fața oacheșă. Eu m-am oprit să-mi aranjez papionul care mă deranja. Mi-a zîmbit cu o candoare firească și însetată, ce părea să anihileze orice impresie de îndrăzneală, și mi-a spus: « Nu e niciodată destulă lumină ». La care am răspuns fără să mă gîndesc: « Poate pentru femei. Noi, bărbații, sîntem mai puțin exigenți ». Am zîmbit amîndoi, și am trecut pe lîngă ea în drum spre sala de bal, hotărît să ies din oglindă și din viața ei fără alt gînd. Mai tîrziu, printr-o întîmplare neprevăzută, unul dintre acele îngrozitoare dansuri englezești — numit, mi se pare « Paul Jones » — m-a adus chiar în fața ei la începutul unui vals. Am schimbat cîteva cuvinte dezlîtate — eu dansez prost; și trebuie să recunosc că frumusețea ei nu mi-a făcut atunci nici o impresie. M-a impresionat mult mai tîrziu, cînd a început să-și folosească șiretlicurile pentru a desena în jurul caracterului meu schițe grăbite și prost conturate, dezorganizînd spiritul meu critic prin lovituri rapide și pătrunzătoare: atribuindu-și

calități pe care le inventa, sub impulsul momentului, din dorința necruțătoare de a-mi capta atenția. Femeile trebuie să atace scriitorii — și din clipa în care a aflat că sînt scriitor, a hotărît să se facă interesantă, disecîndu-mă. Toate astea ar fi fost extrem de măgulitoare pentru « *amour-propre* »-ul meu, dacă unele dintre observațiile ei n-ar fi nimerit atît de aproape de țintă. Dar ea era perspicace și eu prea slab ca să rezist acestui joc — capcanele minții — stratagema de la începutul unui amor.

« De aici încolo nu-mi mai amintesc nimic pînă în seara aceea — seară minunată de vară, pe balconul scaldat în razele lunii, deasupra mării, cînd mi-a pus o mîină fierbinte peste gură ca să mă oprească să vorbesc, rostind cuvinte ca: « Repede. Engorge-moi ¹. De la dorință la repulsie — hai repede, să isprăvim ». După cît se părea, mă și epuizase în imaginație. Dar vorbele erau rostite cu un sentiment atît de mare de oboesală și umilință încît cine ar fi putut să se abțină s-o iubească?

...Există o manie de autojustificare atît la cei care au conștiința neîmpăcată cît și la cei ce caută o rațiune fundamentală, filosofică, pentru acțiunile lor: dar asta duce, în ambele cazuri, la forme ciudate de gîndire. Ideea nu e spontană, ci *voulue* ². În cazul Justinei, această manie a declanșat un flux neîntrerupt de idei, de speculații în legătură cu acțiuni trecute sau prezente care apăsau asupra minții ei cu forța cu care apasă un curent masiv de apă asupra pereților unui dig. Și, cu tot consumul regretabil de energie în această direcție, cu toată ingeniozitatea pasionată cu care își examinează persoana, nu se putea să nu privești concluziile ei cu neîncredere, pentru că se schimbau, mereu, neatingînd niciodată un punct fix. Împrăștiata teorii despre ea, ca și cum ar fi împrăștiat petalele unei flori.

— Tu nu crezi că dragostea constă în întregime din paradoxuri? l-a întrebat odată pe Arnauti.

Și îmi amintesc că mi-a pus și mie aproape aceeași întrebare cu vocea ei tulbure, care dădea cuvintelor o oarecare nuanță de tandrețe și în același timp de amenințare.

— Ce-ar fi dacă ți-aș spune că mi-am îngăduit să mă apropiu de tine doar pentru a mă salva de pericolul și de rușinea de a mă îndrăgosti cumplit de tine? Cu fiecare sărutare pe care ți-o dădeam simțeam că îl salvez pe Nessim.

Putea acest lucru, de exemplu, să constituie cauza reală a scenei extraordinare de pe plajă? Nu pot să nu mă îndoiesc, nu pot. Altă dată, a tratat problema dintr-un unghi diferit și poate tot atît de veridic:

— Morala e... care e morala? N-a fost doar lăcomie, nu-i așa? Această aventură a răspuns total făgăduielilor pe care ni le făcuse — cel puțin mie. Ne-am cunoscut, și nouă ne-a fost dat ceea ce era mai rău, iar ființele pe care le iubim au rămas cu ceea ce era mai bun din noi. Ah, te rog, nu rîde de mine!

Iar eu, în ceea ce mă privește, rămîneam întotdeauna uluit și fără grai în fața multor căi pe care le deschideau aceste gînduri și totodată speriat, atît mi se părea de ciudat să vorbim în termeni de necrolog despre lucruri pe care de fapt le trăiam. Uneori, aproape că voiam să strig ca Arnauti în ocazii asemănătoare:

— Pentru Dumnezeu, mai lasă gustul ăsta pentru nefericire, ne va duce la dezastru. Epuizezi viața ta și a mea înainte de a avea prilejul să o trăim.

Știam, bineînțeles, cît de inutilă era o asemenea propunere. Există în lumea asta un anumit tip de oameni predestinați să se distrugă, și oricîte argumente raționale ai avea, tot nu-i poți convinge. Mie, Justine mi-a amintit întotdeauna de o somnambulă pe care ai descoperit-o în timp ce umblă pe marginea periculoasă a unui turn înalt, și orice încercare de a o trezi cu un strigăt ar putea duce la catastrofă.

¹ Stringe-mă de gît.

² Voită (fr.)

Nu-ți rămâne decât s-o urmezi în tăcere, cu speranța de a o îndepărta cu încetul de hăurile mari și negre întrezărite de fiecare parte.

Dar, datorită nu știu cărui ciudat paradox, tocmai aceste defecte de caracter — aceste vulgarități ale spiritului — erau ceea ce constituia pentru mine punctul cel mai atrăgător al acestui personaj fatal. Am impresia că, într-o anumită privință, corespondeau unor slăbiciuni ale propriului meu caracter, pe care aveam însă norocul să le pot stăpîni mai bine decât putea să și le stăpînească ea pe ale ei. Știu că pentru noi, a face dragoste nu însemna decât o mică parte a tabloului total proiectat de o întimitate spirituală care se reproducea și se ramifica în fiecare zi în jurul nostru. Ah, cum stăteam de vorbă! Noapte de noapte, în cafelele păraginite de la malul mării (încercînd, fără rezultat, să ascundem — de Nessim, sau de alți prieteni comuni — o afecțiune de care ne simțeam vinovați). Și, pe cînd vorbeam, ne apropiam pe nesimțite tot mai mult unul de altul, pînă cînd, în cele din urmă, ajungeam să ne ținem de mîna sau aproape să ne îmbrățișăm, nu din pricina senzualității obișnuite care îi chinuie pe îndrăgostiți, ci pentru că această atingere fizică părea să ușureze durerea pricinuită de auto-explorare.

Aceasta este, firește, cea mai nefericită formă de dragoste de care e în stare o făptură umană — copleșită de ceva tot atît de chinuitor ca tristețea care urmează după actul dragostei, care se lipsește de orice mîngiere, care dăinuie ca o zgură în apele limpezi ale unui sărut. « E ușor să scrii despre sărutări, spune Arnauti, dar acolo unde pasiunea ar fi, trebuie să fie plină de soluții și dezlegări, ea a servit doar ca să ne atingă gîndurile. N-a transmis informații așa cum se face de obicei. Se petreceau atît de multe alte lucruri ». Și într-adevăr, făcînd dragoste cu ea, am început și eu să înțeleg exact ce voia să spună cînd descria obstacolul drept « sentimentul că te usuci culcîndu-te cu o statuie frumoasă care nu răspunde sărutărilor făpturii obișnuite, alcătuită din sînge și carne, pe care o atingi. Există ceva istovitor și pervers în felul ei de a iubi atît de bine și, în același timp, atît de puțin ».

Dormitorul, de exemplu, cu lumina lui fosforescentă de bronz, mirodenia arzînd în una verde tibetană, răspîndind parfum de trandafiri în toată încăperea. Lîngă pat, aroma puternică și pătrunzătoare a pudrei ei, plutind apăsătoare între perdelele baldachinului. O toaletă cu creme și balsamuri cu dopuri ferecate. Deasupra patului, Universul lui Ptolomeu! Pusese să i-l deseneze cineva pe pergament și-l înrămase frumos. Apoi l-a atîrnat, să rămînă pentru totdeauna deasupra patului ei, deasupra icoanelor în cadrele lor de piele, deasupra galeriei marțiale a filosofilor. Kant, cu bonetă de noapte, căutîndu-și drumul spre absolut. Jupiter Tonans. Există un fel de deșertăciune adîncă în această galerie de oameni mari — printre care îi permisesese și lui Pursewarden o apariție. Am văzut patru dintre romanele lui acolo, cu toate că nu știu dacă nu le-a așezat în locul acela special pentru acea ocazie (cinam cu toții împreună). Justine, înconjurată de filozofii ei, ca o bolnavă înconjurată de medicamente, capsule goale, sticle și siringi. « Sărut-o, spune Arnauti, și-ți dai seama că ochii ei nu se închid ci se deschid și mai tare, cu o îndoială crescîndă. Mîntea ei e atît de trează încît face ca orice dar al trupului să pară trunchiat — o teamă care nu va reacționa la nimic în afară de o „cureță”. Noaptea poți să-i auzi creierul ticăind ca un ceas ieftin de bucătărie ».

Pe zidul din celălalt capăt al încăperii e un idol cu ochii luminați electric pe dinăuntru; acest mentor sculptat e publicul față de care își joacă Justine rolul intim. Închipuți-vă o făclie virilă în beregata unui schelet, ca să-i lumineze bolta craniană în care orbitele golite de ochi meditează. Umbre aruncate pe arcada craniului pîlpie acolo, întemnițate. Cînd nu funcționează electricitatea, un rest de luminare stă sudat de poliță. Și Justine, goală, în vîrfurile picioarelor, împinge un chibrit aprins în globul ocular al Zeului. Brazdele maxilarului ies de îndată la iveală alături de osul

frontal, neted, și de tija dreaptă a nasului. Nu era liniștită decât dacă acest oaspete din mitologia îndepărtată îi păzea visele rele. Sub el zac câteva jucării mici și ieftine, o păpușă de celoid, un marinăr, despre care n-am avut niciodată curajul să-i pun întrebări. Pentru acest idol compune ea dialogurile cele mai frumoase. Se poate, după câte spune, să vorbească în somn și s-o audă masca aceea înțeleaptă și înțelegătoare, care a ajuns să reprezinte, chipurile, « Eul ei Nobil » — adăugind cu tristețe, cu un zîmbet de teamă, « Să știi, zău, că există ! »

Paginile lui Arnauti îmi cutremură mintea în timp ce o privesc și îi vorbesc. « O față hămesită de lumina lăuntrică a temerilor ei. În întuneric, mult după ce am adormit, se trezește să mediteze la ceva spus de mine în legătură cu relațiile noastre. De câte ori mă trezesc, o găsesc ocupată cu câte ceva, preocupată; stînd goală în fața oglinzii, fumînd o țigară și lovind ușor cu piciorul în covorul scump de pe podea ». E ciudat că o văd întotdeauna pe Justine în contextul acestui dormitor, pe care nu l-ar fi putut cunoaște niciodată, dacă nu i l-ar fi dăruit Nessim. Aici mi-o închipui întotdeauna supunîndu-se intimităților acelora îngrozitoare despre care el scria: « Nu există durere mai mare decât aceea de a iubi o femeie care îți oferă trupul, dar nu e în stare să-și dăruiască eul ei adevărat — fiindcă nu știe unde să-l găsească ». Cît de des, stînd întins lângă ea, n-am meditat asupra acestor observații care, pentru cititorul de rînd, ar putea trece neobservate, în fluxul și refluxul general de idei din *Mœurs*.

Nu luncă de la săruturi la somn — o poartă către o grădină intimă — așa cum face Melissa. În lumina caldă de bronz, pielea ei palidă de obicei pare și mai palidă — flori roșii, comestibile, i se răsfaoie în obraji, în bătaia palidă a luminii care se adîncește sub pomeți, rămînînd acolo. Își ridică rochia ca să-și dea jos ciorapul și să-și arate cicatricea neagră de deasupra genunchiului, adăpostită între cele două adîncituri ale jartierei. Nu pot descrie sentimentul meu cînd văd această rană — e ca un personaj din biblie — și cînd îmi amintesc de originea ei înspăimîntătoare ! În oglindă, capul brunet, mai tînăr și mai grațios acum decât originalul căruia i-a supraviețuit, redă imaginea veche a unei Justine tinere — ca amprenta unei ferigi în calcar: tineretea pe care crede că a pierdut-o.

Nu-mi vine să cred că a putut exista atît de total în altă cameră; că idolul a fost atîrnat în altă parte, în alt decor. Nu știu de ce, dar eu o văd mereu urcînd scara lungă, traversînd galeria plină de orhidee americane și ferigi, intrînd apoi prin ușa joasă în camera cea mai tainică dintre toate. E urmată de Fatma, jupîneasa ei neagră, o etiopiană. Și Justine se prăbușește invariabil pe pat și-și întinde degetele pline cu inele. Negresa i le trage de pe degetele lungi și le așează într-o casetă de bijuterii lăcuită, pe masa de toaletă, cu aerul absent al unui om puțin halucinat. În seara în care a luat masa singură cu Pursewarden și cu mine, ne-a invitat să ne întorcem în Casa Mare, și după ce a examinat camerele de recepție vaste și reci, Justine s-a întors brusc și ne-a condus sus, în căutarea unei ambianțe care l-ar putea face pe prietenul meu, pe care-l admira grozav, dar de care îi era foarte teamă, să se destîndă.

Pursewarden fusese bătăran toată seara, așa cum i se întîmpla lui adesea, și se ocupase atît de tare de băutură încît făcuse abstracție de tot restul. Micul ritual cu Fatma păru s-o elibereze pe Justine de orice constrîngere; se simți liberă să se poarte firesc, să se miște încoace și încolo, cu « aerul acela insolent și descumpănit, blestemîndu-și rochia pentru că se agățase de ușa dulapului » sau oprindu-se și apostrofîndu-se în oglinda mare în formă de pică. Ne-a vorbit despre mască, adăugînd cu tristețe:

— Sună ieftin și cam teatral. Știu. Întorc fața spre perete și îi vorbesc. Îmi iert propriile abuzuri, așa cum îi iert și pe cei care abuzează de mine. Cîteodată o iau

puțin razna și lovesc în perete cînd îmi amintesc de nebuniile care altora, sau lui Dumnezeu — dacă Dumnezeu există —, trebuie să li se pară neînsemnate. Mă adresez persoanei pe care mi-o închipui întotdeauna locuind pe meleagurile verzi și liniștite ale Psalmului 23.

Apoi, odihnindu-și capul pe umărul meu, mă cuprinde cu brațele.

— De asta îți cer de atîtea ori să fii puțin tandru cu mine. Edificiul pare să fie crăpat alcea sus. Simt nevoia de puțină dezmiardare, de mîngîieri ca acelea de care se bucură Melissa. Știu că ea e cea pe care o iubești. Cine m-ar putea iubi pe mine?

Am impresia că Pursewarden n-a rămas indiferent la simplitatea și farmecul tonului cu care rostise aceste cuvinte, căci se duse în colțul camerei și începu să se uite la raftul ei cu cărți. Dînd cu ochii de propriile ei opere, se făcu întii palid, apoi stacojiu; nu știu dacă de rușine sau de furie. Întorcîndu-se, păru că vrea să spună ceva, dar se răzgîndi. Se întoarse la cărți cu un aer de tristețe vinovată, înfruntînd raftul acela înfricoșător. Justine spuse: — Dacă nu consideri că-i o imperinență, te-aș ruga mult să-mi scrii un autograf pe una din ele.

Dar el nu i-a răspuns. A rămas nemișcat, cu ochii pironiți asupra raftului, cu paharul în mînă. Apoi se întoarse, și, deodată, am avut impresia că e beat criță; cu un ton vibrant, pătimaș, spuse:

— Romanul modern ! Un « grumus merdae » părăsit de criminali la locul crimei.

Și lăsîndu-se încet într-o parte, după ce avu grijă să-și așeze paharul în picioare pe podea, se cufundă imediat într-un somn împărătesc.

Convorbirea lungă care a urmat s-a desfășurat în întregime deasupra trupului său cufundat în somn, cu fața la pămînt. Crezusem că doarme, dar de fapt trebuie să fi fost treaz, căci ulterior a reprodus într-o năvălă satirică necruțătoare o mare parte din ceea ce a spus Justine; nu știu din ce pricină, aceasta pe Justine a distrat-o, în timp ce pe mine m-a amărit cumplit. I-a descris ochii negri care luceau, plini de lacrimi nevărsate, cînd spunea (stînd în fața oglinzii, pieptenele călătorind prin părul ei, pîrînd și trosnind, ca și vocea ei):

— La început cînd l-am cunoscut pe Nessim și mi-am dat seama că încep să-l iubesc, am încercat să fac ceva să-l salvez și să mă salvez și pe mine. Mi-am luat dinadins un amant — un suedez, o brută insensibilă, sperînd că-l voi jigni și-l voi silisi să renunțe la sentimentul pe care-l avea față de mine. (Pe suedez îl părăsise nevasta, și i-am spus tot ce mi-a trecut prin cap, numai să-l opresc să se mai smiorcăie). « Povestește-mi cum se purta și-am s-o imit. În întuneric sîntem toate o apă și-un pămînt, oricum ni s-ar încreți părul sau ne-ar mirosi pielea. Povestește-mi, și am să-ți zîmbesc ca o mireasă; am să-ți cad în brațe ca un munte de mătase ». Și tot timpul, mereu, nu-mi spuneam în sinea mea altceva decît: « Nessim, Nessim ».

Tot în acest context îmi amintesc și de o observație a lui Pursewarden care rezuma atitudinea lui față de prietenii noștri:

— Alexandria l spusese el (asta se petrecea într-una din plimbările acelea lungi, luminate de lună). Evrei obsedați de misticismul lor de cafea ! Oare cum s-ar putea descrie în cuvinte ? Locul, oamenii ?

Poate că rumea încă de pe atunci nuvela aceea necruțătoare și căuta mijloacele pentru a ne descrie.

Justine se identifică cu orașul ei în sensul că amîndouă au o aromă violentă, fără să aibă individualitate adevărată.

Îmi amintesc cum în acea ultimă primăvară (ultima pentru totdeauna) ne-am plîmbat la lumina lunii pline, copleșiți de aerul blînd, uluit, al orașului, de valurile tăcute și de lumina lunii, care îl netezeau de parcă ar fi fost o casetă mare de bijuterii. O nebunie ireală printre copacii pustii ai pietelor întunecate și drumurile

lungi și pline de praf, întinzându-se departe de la întuneric la întuneric, mai albastre decât oxigenul. Fețele care treceau pe lângă noi erau ca niște juvaeruri halucinante, brutarul lângă cuptorul lui, plămădind sprijinul vieții de mine, amantul întorcându-se grăbit acasă, ținut într-o casă argintie de spaimă, afișele cinematografelor, înalte de un metru optzeci, împrumutînd o măreție palidă de la luna ce părea întinsă peste nervi, ca un arcuș.

Dăm colțul, și lumea devine un șarpe lung de artere stropite cu argint și împrejmuite de un chenar de umbră. La acest capăt depărtat al lui Kom-el-Dick nu există nici un suflet, în afară doar de cîte un polițist care stă la pîndă, obsedant ca o dorință vinovată în creierul orașului. Pașii noștri înaintează punctuali ca un metronom pe caldarîmul pustiu: doi bărbați, departe de lume, în propriul lor oraș, în propria lor epocă, umblind de parcă ar fi pășit pe unul dintre canalele sinistre ale lunii. Pursewarder vorbește despre cartea pe care a dorit întotdeauna s-o scrie și despre greutatea cu care înfruntă un om de la oraș o operă de artă.

— Dacă te-ai gândi la tine, de exemplu, ca la un oraș adormit... ce s-ar întîmpla? Poți sta liniștit și auzi procesele evoluînd, văzîndu-și de treaba lor: voința, dorința, hotărîrea, cunoașterea, pasiunea, strădania. Cu alte cuvinte, un milion de picioare ale unui centiped ce continuă să-și urmeze trupul fără să aibă puterea să se împotrivească. Tot începînd să navighezi în jurul cîmpurilor imense ale experienței, ajungi să obosești. Noi scriitorii nu sîntem niciodată liberi. Aș putea explica asta mult mai clar dacă s-ar crăpa de ziuă. Vreau muzica în trup și suflet. Vreau stil, vreau armonie. Nu țîșnirurile mici ale creierului, care parcă ar fi banda telegrafică a minții. E boala secolului, nu-i așa? Ea explică valurile imense de ocultism care se învîrtesc în jurul nostru. Cabala, acum, și Balthazar. El n-o să înțeleagă niciodată că atenția cea mai mare trebuie acordată lui Dumnezeu; căci El exercită o atracție puternică tocmai asupra ceea ce e mai josnic în natura omenească — sentimentul de neputință, teama de necunoscut, nereușita și, mai presus de orice, egocentrismul nostru montruos, care consideră coroana de martir drept o medalie de concurs athletic, pe care e foarte greu s-o obții. Caracterul real și subtil al lui Dumnezeu nu trebuie să aibă trăsături distinctiv: un pahar cu apă de izvor, fără gust, fără miros, doar răcoritoare: și sigur că nu va atrage decât pe puținii, foarte puținii contemplativi adevărați! Cît despre cei mulți, această natură a și fost inclusă în acea parte a firii lor pe care doresc cel mai puțin s-o recunoască sau s-o cerceteze. Nu cred că există vreun sistem care să facă mai mult decît să pervertească ideea absolută. Și apoi, toate aceste încercări de a-l circumscrie pe Dumnezeu în cuvinte sau idei... Nu există nimic care să poată explica totul: deși totul poate lumina cîte ceva. Doamne, cred că sînt încă beat. Dacă Dumnezeu ar fi ceva, ar fi artă. Sculptură sau medicină. Dar dezvoltarea imensă a cunoștințelor în această epocă a noastră, apariția unor științe noi, aproape că ne împiedică să asimilăm nuanțele existente și să le folosim.

Vreau să spun că ținînd o luminare în mînă, poți proiecta umbra venelor retiniene pe perete. Dar nu e destulă liniște. Acolo, înăuntru, nu e niciodată liniște absolută: niciodată destul calm, ca să se poată alimenta trismegistus. Poți auzi toată noaptea goana sîngelui în arterele cerebrale: organe reproducătoare ale gîndirii. Te pornește înapoi, de-a lungul zimților acțiunii istorice, cauză și efect. Nu te poți odihni niciodată, nu poți renunța și începe să ghicești într-un glob de cristal. Te cațări prin trupul fizic, despărțînd ușor combinațiile de mușchi ca să-ți faci loc — mușchi striati și nestriati; cercetezi contactul bobinei de intestine din abdomen, pancreasul, ficatul înfundat cu deșeuri, ca filtrul unui canal, vezica

urinară, cureaua roșie a mațelor, desprinsă ca din cataramă, din culoarul moale și zgîrcios al esofagului, glota cu viscozitatea ei mai moale decât buzunarul ventral al unui cangur. Ce vreau să-ți spun? Cauți un plan coordonator, sinteza unei voințe, care să rînduiască totul, eliminînd tragedia. Fața ți se umple de nădușeală și te cuprinde o panică rece cînd simți contracțiile și relaxarea lentă a viscerelor, care-și vîd de treaba lor, indiferente față de omul care le studiază, care ești de fapt tu. Un întreg oraș de procese în acțiune, o uzină de excremente. Doamne, o jertfă zilnică. Cite o ofrandă adusă canalului pentru fiecare ofrandă pe care o aduci altarului. Unde se întîlnesc? Unde comunică? Afară, în întuneric, lîngă podul de cale ferată, iubita acestui om îl așteaptă, aceeași fricțiune indescriptibilă petrecîndu-se în trupul și sîngele ei; vin care clătește canalele, mușchii acționînd ca un piston, lumea incomensurabilă a bacteriilor care se înmulțește cu fiecare picătură de spermă, scuipat, spută și mosc. Îmbrățișează o coloană vertebrală, canalele fiind îmbibate cu amoniac, meningele transpirîndu-și polenul, corneea strălucind în micul ei creuzet. . .

Și se porni să ridă cu risul acela revoltător de copil, dînd capul pe spate, pînă cînd razele lunii începură să danseze pe dinții lui perfecți, albi, sub mustața subțire, tristă și blondă.

Într-o noapte ca asta ne-am trezit în fața ușii lui Balthazar, și, văzînd că e lumină am bătut. În aceeași noapte, pe vechiul gramofon cu pilnie (cu o emoție atît de adîncă, încît aproape că seamăna a groază), am auzit o înregistrare de amator, în care bătrînul poet recita versurile care încep așa:

*Voci ideale și mult iubite,
ale celor ce-au murit, ale oamenilor ce trăiesc
Dar sînt pierduți acum pentru noi de parcă n-ar mai fi
Rostesc uneori cuvinte-ntr-un vis
Sau, în creierul care bate precum
un ceas,
un gînd le revînie. . .*

Asemenea amintiri fugitive nu explică nimic, nu clarifică nimic: și totuși ele revin mereu, mereu, cînd mă gîndesc la prietenii mei, de parcă împrejurările în care ne manifestam deprinderile ar fi fost îmbibate cu ceea ce am simțit atunci, cu rolurile pe care le-am jucat. Alunecarea cauciucurilor pe valurile de nisip ale deșertului, sub un cer albastru, solidificat de îngheț iarna; sau vara, un bombardament lunar înspăimîntător, transformînd apa mării în fosfor — corpuri strălucind ca tabla, zdrobite, pînă devin bășicuțe electrice; sau o plimbare pînă la ultima limbă de nisip de lîngă Montaza, furișîndu-se prin umbra verde și compactă a Grădinilor Regelui, trecînd pe lîngă santinele somnoroase și mergînd pînă în locul unde forța mării a fost brusc zădărnicită, și unde valurile trec, poticnindu-se peste bariera de nisip. Sau plimbîndu-ne la braț de-a lungul galeriei lungi, mohorîte încă de pe acum, din pricina unei cețe galbene, neobișnuite, de iarnă. I-a înghețat mîna, așa că a strecurat-o în buzunarul meu. Astăzi, pentru că nu simte nici o altă emoție, îmi spune că e îndrăgostită de mine — un lucru pe care a refuzat întotdeauna să-l spună: pe ferestrele lunguiețe, ploaia a început deodată să sîșie, curgînd în jos. Ochii ei negri au o expresie rece și amuzată. Un simbul negru în miezul lucrurilor, care tremură și-și schimbă înfățișarea.

În ultima vreme a început să-mi fie frică de Nessim. S-a schimbat.

Stăm în fața picturilor chinezești aduse de la Luvru. — Semnificația spațiului, spune ea dezgustată. Nu mai există nici formă, nici culoare, nici relief — doar o deschizătură uriașă prin care infinitul se scurge încet în cameră; un golf albas-

tru, unde se află trupul tigrului, care se goleşte în atmosfera meditativă a atelierelor de pictură.

Mai târziu urcăm scara întunecată până la ultimul etaj, ca s-o vedem pe Sveva, să punem gramofonul și să dansăm. Micuța Sveva e model; pretinde că Pombal i-a zdrobit inima pentru că a părăsit-o după o aventură «ca un vîrtej», care a durat aproape o lună. Prietenul meu e și el puțin uimit de forța unei legături care l-a putut determina să se gîndească atîta timp la o singură femeie. S-a tăiat pe cînd se rădea, și mustața de leucoplast de pe fața lui îl face foarte caragios.

— Țsta-i un oraș al aberațiilor repetă el furios. Era cîît p-aci să mă însor cu ea; și asta mă scoate din sărite. Slavă Domnului că s-a ridicat vîlul atunci cînd s-a ridicat; adică văzînd-o goală în fața oglinzii. Deodată am simțit că mi se face silă — cu toate că în mintea mea recunoașteam că sîinii ei căzuți, pielea ca de ceară, pîntecele supt și labelle mici de țărancă, aveau un fel de măreție de Renaștere. M-am ridicat brusc în pat, și mi-am spus: «Dumnezeule! Femeia asta e un elefant care trebuie vîruit.»

Acum Sveva se smiorcăie liniștită în batistă în timp ce ne povestește despre fagăduielile extravagante pe care i le-a făcut Pombal și care nu se vor împlini niciodată.

A fost o legătură ciudată și periculoasă pentru un bărbat comod (parcă aud vocea lui Pombal explicînd; aveam senzația că mila ei rece și ucigătoare îmi mîncîncă centrii motori și îmi paralizează sistemul nervos. Slavă Domnului, acum sînt iar liber să mă concentrez asupra muncii mele.

Are probleme la birou. Au ajuns pe la consultat tot felul de zvonuri în legătură cu deprinderile și atitudinile lui generale. Zăcînd în pat, proiectează o campanie care să-i aducă o decorație și promovarea într-un post mai important.

— Am hotărît că trebuie să obțin «crucea». O să dau mai multe petreceri, aranjate cu grijă, pe ierarhii. Contez pe tine: la început o să am nevoie de cîțiva oameni mai neînsemnați care să-i dea șefului meu sentimentul că mă poate trata cu condescendență, din punct de vedere social. El e bineînțeles un *parvenu*¹ desăvîrșit și s-a ridicat prin averea nevestei și prin lingușirea bine chibzuită a unor oameni puternici. Și, ce e și mai rău, are un complex de inferioritate, evident față de originea mea și de mediul meu familial. Nu s-a hotărît încă precis dacă să mă doboare sau nu; dar a făcut sondaje la *Quai d'Orsay*,² să vadă ce proptele am acolo. Bineînțeles că de cînd s-a prăpădit unchiu-meu, și de cînd nașul meu, episcopul, a fost amestecat în scandalul ăla uriaș cu bordelul de la Reims, mă simt mai puțin sigur pe picioare. Va trebui să-i dau brutei ocazia să se simtă protectoare, să aibă impresia că am nevoie să fiu încurajat și lansat. Pfui! Întîi o petrecere modestă cu o singură celebritate. Ah! De ce-oi fi intrat în diplomatie? De ce n-oi fi avînd și eu o mică avere personală?

Auzind toate astea printre lacrimile artificiale ale Svevei și coborînd apoi scara plină de curent, din nou braț la braț, nu m-am gîndit nici la Sveva nici la Pombal, ci la fragmentul acela în care Arnauti spune despre Justine: «Femei care gîndesc prin somație biologică, fără ajutorul rațiunii. Ce greșală fatală e să te dăruiești unor asemenea femei! Se aude doar zgomotul slab, al osului amestecat, ca zgomotul pe care-l face pisica atunci cînd ajunge la vertebrele șoarecelui.»

Trotuarul ud lunecă sub picioarele noastre, din pricina ploii, și aerul e îmbibat de umezeala după care tînjesc atît de aprig copacii și grădinile publice, statuile,

¹ Parvenit

² Ministerul de externe francez

îfăpturile migratoare. Justine e depărte, cu gîndul aiurea, mergînd încet, îmbrăcată într-o rochie magnifică de mătase, cu o capă căptușită cu o culoare închisă, și cu capul plecat. Se oprește în fața unei vitrine luminate, apucîndu-mă de braț ca să mă întorc către ea și uitîndu-se în ochii mei, spune cu o voce calmă, ciudată:

— Mă gîndesc să plec. Lui Nessim i se întîmplă ceva, dar deocamdată nu știu ce e. Apoi, brusc, i se umplură ochii de lacrimi și spuse: E pentru prima dată cînd mie frică și nu știu de ce.

...Cam pe atunci Nessim începu să fie chinuit de marele ciclu de visuri istorice care înlocuiau acum în mintea lui visurile copilăriei și în care era angrenat întreg orașul — de parcă ar fi găsit, în sfîrșit, mijlocul sensibil prin care să exprime năzuințele colective, dorințele colective care-i hrăneau cultura. Se trezea și vedea turnurile și minaretele imprimate pe cerul văgăuit și pudrat cu praf, și peste ele, ca *en montage*, urmele labelor uriașe ale memoriei istorice, care zace în spatele amintirilor personalității individuale, mentorul și ghidul ei: de fapt inventatorul ei, de vreme ce omul este doar continuatorul spiritului pe care-l are un anumit loc.

Visurile astea îl tulburau pentru că nu erau visurile ceasurilor nopții. Acopereau în parte realitatea, întrerupînd drumul minții care se trezea, de parcă membrana conștientului ar fi fost brusc sfîșiată ici, colo, ca să le permită accesul.

Alături de aceste construcții gigantice ale minții — galerii Palladiene de imagini pe care le smulsese din lecturi și meditații asupra trecutului său și al orașului — apăreau crize din ce în ce mai violente de ură irațională împotriva acelei Justine de care avusese cel mai puțin parte: prietena înțelegătoare și iubită credincioasă. Crizele durau puțin dar erau atât de violente încît, considerîndu-le drept complementul dragostei pe care i-o purta, începu să-i fie frică nu pentru ea, ci pentru el. Începu să-i fie frică să se mai radă dimineața în baia albă, sterilizată. Bărbierul pitic observa adesea lacrimi în ochii clientului său, pe cînd îi prindea în tăcere șervetul alb în jurul gîtului.

Dar în timp ce galeria de visuri istorice ocupa primul plan al minții lui, siluetele prietenilor și cunoștințelor reale, palpabile, se mișcau încoace și încolo printre ele, printre ruinele Alexandriei clasice, ocupînd un spațiu și un timp istoric uluitor pentru niște personaje în viață. Nota, în jurnalele lui intime, tot ce vedea și simțea, cu grijă, ca funcționarul unei societăți de asigurare, poruncind nepăsătorului Selim să le bată la mașină.

Vedea de exemplu, *Museion*-ul cu artiștii săi tenebroși, subvenționați considerabil, lucrînd după tiparele spirituale ale fondatorilor săi; și mai tîrziu, printre sihaștri și înțelepți, îl vedea pe gînditor, dorînd cu răbdare ca lumea să se transforme într-un stat special și privat care să nu-i slujească decît lui — căci la fiecare stadiu de dezvoltare, fiecare om reia întreg universul și îl potrivește după propria lui fire lăuntrică; în timp ce fiecare gînd fecundează din nou întregul univers.

Inscripțiile de pe statuile de marmură ale Muzeului, îi șopteau cînd trecea pe lângă ele, de parcă ar fi avut buze mișcătoare. Balthazar și cu Justine erau acolo și îl așteptau. El venise să-i întîlnească, uluit de lumina lunii și de umbra ce muia colonadele. Auzea vocile lor în întuneric și-și dorea în gînd, în timp ce fluiera ușor, ca Justine să-l recunoască așa cum îl recunoștea întotdeauna.

— Trebuie să ai o minte vulgară ca să-ți petreci vremea pretinzînd că știi cu certitudine care sînt principiile primordiale așa cum pretinde Balthazar.

Îl auzi pe omul mai în vîrstă spunînd:

— Și moralitatea nu înseamnă nimic, dacă e doar o formă de bună purtare

înaintă încet pe sub arcade, apropiindu-se de ei. Pietrele de marmură erau brăzdate de fișii alternate de umbră și lumină, ca o piele de zebra. Stăteau pe capacul de marmură al unui sarcofag, în timp ce undeva, în întunericul fără de remușcare al curții exterioare, Purswarden se plimba în sus și-n jos pe gazonul elastic, fluierând alene o frază dintr-o arie de Donizzetti. Greierii de aur din urechile Justinei o transformară brusc într-o proiecție a unui ointre visele lui, și într-adevăr, îi văzu pe amândoi îmbrăcați nedesluși în robe scuotate violent în raze de lună. Balhazar, cu o voce chinută de paradoxul care zace în miezul oricărei religii, spunea:

— Sigur că, într-un fel, chiar și propoziția Evangheliei poate fi dăunătoare. Asta e una dintre absurditățile logicii omenești. Dar cel puțin nu Evanghelia, ci propovăduirea ei ne leagă de puterile întunericului. Iată de ce e Cabala atât de bună pentru noi; ea nu stipulează nimic în afara unei științe a Observației Corecte.

Îi făcuseră loc pe lespede de mări ură pe care se cocoțaseră, dar, înainte ca să poată ajunge până la ei, punctele fixe ale câmpului său vizual se tulburară din nou și interveniră grav alte scene, care nu mai țineau cont de ceea ce era oportun, de epocă, de timpul istoric sau de probabilitatea generală.

Ce limpede vedea altarul pe care-l construiseră pedestrașii pentru Afrodită Porumbelor, pe coasta aceea de aluviuni, bîntuită de singurătate. Le era foame. Marșul îi împinsese pe toți la capătul puterilor, trezind viziunea morții care sălășluiește în sufletul fiecărui soldat, oîndă cînd începuseră să strălucească în fața lor cu o precizie și o măreție care nu puteau fi îndurate. Animalele de povară mureau din lipsă de nutreț și oamenii din lipsă de apă. Nu îndrăzneau să se oprească la izvoarele sau fîntînile otrăvite. Măgarii sălbatici hoinăreau înnebunitori de aproape, la o aruncătură de săgeată, scoțîndu-i din sările pentru că erau ca o făgăduială de hrană pe care știau că nu vor pune mîna niciodată; și coloana mergea mai departe, înaintînd prin vegetația rară a coastei acoperită cu spini. Trebuiau să-și continue marșul asupra orașului în pofida augurilor. Pedestrașii înaintau fără armuri, cu toate că știau că-i o nebulie. Armele veneau după ei, încărcate în căruțe ce rămîneau veșnic în urmă. Coloana lăsa, pe unde trecea, un miros de trupuri nespălate — nădușeală și murdărie de vite: aruncători de linie macedoneni, care împuteau locul de parcă ar fi fost niște țapi.

Înamicii lor erau de o eleganță care-ți tăiau răsufarea — cavalerie în armuri albe, care se forma și se risipea ca norii dincolo de drumul pe care-l urmau. De aproape, vedeai că purtau pele în purpurii, tunici brodate, și pantaloni strîmți de mătase. Aveau un lanț de aur în jurul gîtului în negru, ascuns, și brățări pe brațele cu care țineau sulita. Erau atrăgători ca un cîrd de femei. Aveau glasuri proaspete și puternice. Ce contrast formau cu aruncătorii, veterani de linie, căliți, conștienți doar de iarna care le îngheța sandalele în picioare sau de vara în care nădușeala le usca pielea de pe talpă pînă cînd devenea tare ca marmura cea mai dură. Se lăseseră antrenanți în această aventură, nu din pasiune ci pentru solda plătită în aur, și îndurau totul cu stoicismul funcționarului. Viața devenise o bandă rulantă în care amorul nu-și mai afla locul și care le pătrundea din ce în ce mai adînc în carne. Soarele le arse pielea și îi tăbăcise, iar praful îi făcuse să-și piardă graiul. Căștile frumoase cu pene, cu care fuseseră înzeștrați la început, se înfierbîntau prea tare pentru a fi purtate în miezul zilei. Africa, pe care și o închipuiseră ca pe un fel de prelungire a Europei — o prelungire a condițiilor, a referirilor la un trecut precis — se și afirmase drept altceva: un înveneric respingător unde concăntul corbilor ținea isonul exclamațiilor seci ale unor oameni lipsiți de viață, iar risetele raționalizate, modelate din respirație, țineau isonul maimuțelor africane care scoteau niște sunete ciudate.

Uneori capturau pe câte ceva — un individ singuratic, speriat, ieșit să vineze iepuri — și erau uimiți să vadă că ostatecul era om ca și ei. Smulgeau zdrențele de pe el și se uitau căscați la organele genitale omenești, cu un interes minuțios dar fără să înțeleagă. Uneori prădau câte un sat întreg sau proprietatea câte unui om bogat de pe colinele de sub munte, pentru ca apoi să se înfrupte din delfin murat la borcan (soldați beți, benchetuiți într-un grajd printre vite, purtând, cum dădea Dumnezeu, ghirlande de urzici sălbatice și bînd din cupele de aur sau os capturate). Toate acestea s-au întîmplat înainte să fi atins măcar deșertul.

La încrucișarea drumurilor, aduseseră sacrificii lui Heracles. (Și, dintr-o singură suflare, îi ucisese și pe cei doi ghizi ca să nu mai aibă nici o grijă); dar din clipa aceea totul începuse să meargă prost. În sinea lor știau că nu vor ajunge niciodată pînă la oraș să-l asedieze. Și, Doamne, fă să nu se mai repete niciodată bivuacul acela de iarnă de pe dealuri! Cîte degete și nasuri nu s-au pierdut, mușcate de ger. Dar incursiunile dușmanului! În amintirea amintirii continua să se audă zgomotul scrișnit, tîrșit al pașilor santinei pe zăpadă, toată iarna. Pe aici, inamicul purta pe cap piei de vulpe ce formau un fel de cioc ca de corb și tunici lungi din piei de animale, care le acopereau picioarele. Erau tăcuți, aparținînd, ca și vegetația, doar rîpilor abrupte și potecilor ametoitoare din această vastă cumpănă a apelor.

Cînd e vorba de o coloană în marș, memoria devine o industrie producătoare de visuri pe care nenorocirile comune le unesc într-o totalitate de idei, bazată pe mizerie. Știa că omul tăcut visa la trandafirul pe care-l găsește în patul iubitei în ziua spectacolelor atletice cu gladiatori. Altul era obsedat de omul cu urechea ruptă. Savantul scîrbit, vîrît cu forța în armată, se simțea tot atît de stingher la bălăie ca o ulcea de noapte la un simpozion. Și omul acela foarte gras, care păstra mirosul ciudat al sugarilor: glumețul ale cărui vorbe de duh susținea moralul avangardei? El se gîndea la un nou depilator din Egipt, la un pat cu marca de fabricație Hercule, garanție de confort, la porumbeii albi cu aripile ciuntite, filfînd în jurul unei mese de banchet. Toată viața fusese primit în ușa bordelurilor cu hohote de rîs și o ploaie de papuci. Mai erau și alții care se gîndeau la bucurii mai neobișnuite — la oameni cu părul prăfuit, de culoarea plumbului, sau la băieți de școală fără apărare, mergînd, doi câte doi, la răsăritul soarelui, spre școala Maestrului de harpă, prin zăpada care cădea ca mălaiul. La dionisiacele vulgare de la țară, cărau în mijlocul risetelor falusul gigantic din piele, dar o dată inițiați, luau ofranda de sare și simbolul falic, tremurînd în tăcere. Visurile lor se răspîndeau în mintea lui și, auzindu-le, își deschise măreț și generos memoria în fața conștiinței, așa cum ți-ai putea deschide o arteră principală.

I se părea ciudat să se apropie de Justine în lumina razelor de lună, alternate cu pete întunecate de pămîntul toamnei, trecînd printr-un flux atît de nesănătos de amintiri: și le simțea cum se mișcă odată cu trupul lui, împinse de simpla-i greutate și densitate. Balthazar se mutase ca să-i facă loc, continuînd să-i vorbească lui Justine în șoaptă. (Au băut vinul cu un aer solemn, stropindu-și cu ultimele picături veșmintele. Generalii tocmai le spusese că nu vor răzbi niciodată, că nu vor găsi niciodată orașul). Și în mintea lui apără deodată imaginea clară a Justinei așezîndu-se turcește în pat — după ce făcea dragoste — începînd să întindă pachetul de cărți de ghicit, de care îl ținea întotdeauna pe raft, între cărțile de lectură — ca și cînd ar fi vrut să calculeze ce noroc le mai rămăsese după această din urmă cufundare în apele înghețate ale riului subteran al pasiunii pe care nu reușea nici s-o spună, nici s-o potolească. (« Spiritele mutilate de sexualitate, spusese cîndva Balthazar, nu-și găsesc liniștea decît atunci cînd bătrînețea și pierderea puterilor ajung să le convingă că liniștea și calmul nu le sînt ostile »).

Această discordanță din viața lor reprezenta oare măsura îngrijorării pe care le-o transmisese orașul sau epoca? Aproape că ar fi vrut să-i spună: « Ah Doamne, Justine, de ce nu părăsim orașul ăsta, să căutăm o atmosferă mai puțin îmbibată de sentimentul dezrădăcinării și al eșecului? » Cuvintele bătrînului poet năvăliră în mintea lui Nessim ca sub apăsarea unei pedale de pian pentru ca apoi să clocoțească, reverberîndu-se în jurul speranței firave pe care gîndul o trezise din somnul ei adînc.

*Nu crede în tărîmuri noi, prietene, nici în oceane, nici în mări;
Orașul te va urmări mereu, pe aceleași străzi,
Te vei încâlci de fiecare dată; aceleași periferii mintale
Alunecă din tinerețe-n bătrînețe
Și în aceeași casă în sfîrșit albesc.
Orașul e o colivie.
Nu te așteaptă nicăieri un port mai bun
Decît acesta;
Nici un vapor n-așteaptă să te ia. . . Ah, nu vezi oare,
Cum ți-ai pierdut aproape toată viața
În locul ăsta unic, cum i-ai secătuit valoarea
Pretutindeni, pe întreg pămîntul !¹*

« Ceea ce mă frămîntă pe mine, își spuse el încet, pipăindu-și fruntea să vadă dacă are febră, e faptul că femeia pe care am iubit-o mi-a dăruit o mulțumire fără cusur, dar care n-a avut niciodată legătură cu fericirea ei ». Și se gîndi la toate înșelătoriile care se confirmau acum prin semne palpabile. Adică: o bătuse pe Justine, o bătuse pînă ce îl duruse brațul și i se rupsesse bățul în mînă. Toate acestea se întîmplaseră bineînțeles în vis. Și totuși, cînd se trezise, descoperise că-l durea tot brațul și îi era umflat. Ce să mai crezi cînd realitatea prin acțiunile ei își bătea joc de imaginație ?

În același timp, recunoștea, bineînțeles fără rezerve, că suferința morală, ca dealtfel orice boală, era ea însăși o formă acută a vanității și toate învățămintele Cabalei îl urmăreau ca vîntul, umflîndu-i disprețul pe care-l simțea față de el însuși. Auzea vocea lui Plotin ca pe o reverberație îndepărtată a memoriei orașului, spunînd că problema nu e să fugi din fața unor condiții temporale intolerabile, ci să te îndrepți către o nouă lumină, un nou oraș al luminii. « Totuși ăsta nu e drum pe care să-l faci pe jos; privește în tine însuți, retrage-te în tine însuți, și privește ! » Dar ăsta era singurul lucru de care știa, acum, că nu va fi niciodată în stare să-l facă !

Înregistrînd aceste fragmente, mi se pare uimitor să-mi amintesc cît de puține din toate aceste schimbări lăuntrice se puteau observa la suprafață, în viața lui de fiecare zi — chiar și de către cei care-l cunoșteau bine. Nu prea aveau pe ce pune degetul — doar senzația unui element străin de lucruri care erau familiare — ca atunci cînd auzi o melodie cunoscută cîntată puțin fals. E adevărat că pe vremea aceea Nessim începuse să dea petreceri, risipindu-și banii așa cum nu mai risipise nimeni în acel oraș, nici măcar din familiile cele mai bogate. În casa cea mare eram veșnic musafiri acum. Aripa în care se afla bucătăria, unde ni se întîmplase adesea să ne fierbem cîte un ou, sau un pahar de lapte, după o seară petrecută la concert sau la teatru — pe atunci prăfuită și părăsită — se afla acum în stăpînirea unei garnizoane permanente de bucătari, chirurghi și histrioni, care purtau pe cap un fel de clopotnițe presărate cu făină. În camerele de sus, pe scara înaltă, pe coridoare

¹ Printre notolo de lucru ale autorului de la sfîrșitul volumului, se află traducerea integrală a acestui poem (Nota autorului).

și în saloanele în care răsună îngemănarea tristă a ceasurilor, patrulau acum sclavi negri care-și vedeau de sarcini importante, mișcându-se maiestuoși ca niște lebede. Pînza albă în care se înfășurau era imaculată și mirosea a fier de călcat — robe albe tăiate în două de briuri stacojii, punctate la talie de cataramă de aur în forma unor capete de broască țestoasă; rebusul pe care-l alesese Nessim pentru el însuși. Deasupra ochilor lor blinzi, de balenă, se ridicau ghivecele stacojii, convenționale. Mîinile lor de gorilă erau vîrîte în mînuși albe, ca într-o teacă. Făptura lor era tăcută ca însăși moartea.

Dacă Nessim n-ar fi depășit pînă acum, în ceea ce privește risipa, marile figuri ale societății egiptene, ai fi putut bănui că vrea să concureze cu ele pentru o anumită formă de progres. Casa era veșnic înviorată de emoția reținută a tiparelor ca de ferigă ale unui cvartet, sau de plonjonul ostentat al saxofoanelor care se tînguiau de parcă ar fi împărțășit nopții suferințele unor încornorați.

Camerele de primire, lungi, frumoase, fuseseră adincite cu nișe și colțuri neașteptate, menite să mărească spațiul, și așa destul de întins, rezervat musafirilor, care atingeau uneori cifra de două sau trei sute; luau parte la mese întocmite cu grijă dar lipsite de noimă — privindu-și amfitrionul, pierdut în contemplarea unui trandafir așezat în fața lui, pe o farfurie goală. Și totuși neatenția acestuia n-avea nimic neobișnuit, căci putea foarte ușor să răspundă banalităților debitate în conversații, cu un zîmbet uimitor, ca cineva care ar ridica un pahar întors cu gura în jos ca să dezvăluie, ascunsă sub el, o făptură entomologică căreia i-ar fi ignorat numele științific.

Ce altceva se poate adăuga? Oarecari cheltuieli exagerate pe îmbrăcăminte, care abia se observau la un om a cărui avere nu prea se potrivea cu gustul lui ciudat pentru pantalonii vechi de flanelă și hainele lui de tweed. Acum, îmbrăcat în mătase lucioasă, netedă ca gheața, cu o eșarfă stacojie înfășurată în jurul taliei, nu părea decît ceea ce ar fi putut să fie întotdeauna — cel mai bogat și cel mai frumos dintre bancherii orașului — vîlăstare extravagante ale lăcomiei. Oamenii socoteau că lucrurile se rînduiseră în cele din urmă așa cum se cuvine. Așa trebuia să trăiască un om cu situația și averea lui. Cei din corpul diplomatic, însă, miroseau că în dosul risipei apărută de curînd, existau motive ascunse, poate un complot pentru a-l captura pe rege, și de aceea începuseră să-i frecventeze tot mai des saloanele, cu politețea lor studiată. Fețele lor, aparent indifferente și sclifosite, trădau clar curiozitatea, dorința de a studia scopurile și intențiile lui Nessim, căci la epoca aceea, regele venea tot mai des la Casa cea Mare.

Dar toate astea nu ajutau cîtuși de puțin ca situația esențială să avanseze. Totul se petrecea ca și cînd acțiunea plănuită de Nessim, s-ar fi dezvoltat cu încetineala extremă cu care se formează stalactitele, și că, de aceea, era timp destul ca toate astea să umple intervalul — rachetele brăzdînd cerul de catifea cu fîgașe de scînteii, pătrunzînd mai adînc și tot mai adînc în noaptea în care eu și Justine zăceam alături, ferecătî unul în brațele și în mintea celuilalt.

În apa liniștită a fîntînilor se vedeau explodînd fețele omenеști, aprinse de aceste stele de aur și de foc care se ridicau, șuierînd către cer, ca niște lebede însetate de văzduh. În întuneric, priveam, cu mîna ei caldă pe brațul meu, cerul de toamnă format din zvîrcolirile unor lumini colorate, cu calmul unui om în suflul căruia se strînsese și apoi se răspîndise toată suferința nemeritată a omenirii — așa cum se întîmplă cu durerea care ține prea mult și se întinde de la un membru la o întreagă parte a trupului sau a minții. Urmele fascinante ale rachetelor care brăzduau cerul întunecat nu făceau altceva decît să ne dea impresia că ne potrivim uimitor cu întreaga natură a universului dragostei, care, puțin după aceea, avea să ne respingă.

Noaptea aceea era plină de fulgere ciudate de vară; dar nici n-apucau să se stingă bine și, dinspre deșert, de la răsărit, se auzea o coajă subțire de tunete, ca o cica-trice pe tăcerea melodioasă. Căzu și o ploaie măruntă, răcoritoare și deodată întunericul se umplu de siluete grăbite să se întoarcă la adăpostul caselor cu lumini aprinse: își țineau rochiile ridicate pînă la gleznă iar vocile deveniseră stridente, exprimînd o plăcere violentă. Lămpile imprimară pentru o clipă conturul trupurilor goale sub materialele transparente care le învăluiau. Cît despre noi, ne-am întors fără o vorbă în chioșcul din spatele gardurilor vii de cimișir cu miros dulceag, și ne-am întins pe banca de piatră sculptată în formă de lebădă. Mulțimea care rîdea și discuta, se scurgea prin fața chioșcului îndreptîndu-se către lumină; zăceam în leagănul de întuneric simțind înțepăturile blînde ale ploii pe fețele noastre. Bărbați în smocking aprindeau cu sfidare ultimele fitile ale focurilor de artificii și uitîndu-mă prin părul ei, răsfiat, am văzut ultimele comete palide lunecînd în întuneric către cer. Am gustat, în timp ce în creier simțeam plăcerea vie a culorii — apăsarea caldă, nevinovată a buzelor ei, a brațelor ei, pe ale mele. Ce fericire uriașă — nu eram în stare să scoatem nici o vorbă, dar ne uitam cu nesaț unul la altul, și ochii erau plini de lacrimi reținute.

... — De fapt, Justine nu era ceea ce se cheamă o ființă inteligentă, dar avea șiretenia pe care o au fiarele încolțite. Nu sînt convins că a înțeles adevăratul scop al acestor investigații. Dar, cu toate că era evazivă, cu doctorii, cu prietenii se arăta cît se poate de sinceră. Uite, de exemplu, toată corespondența în legătură cu cuvintele « Washington D.C. » cu care și-au bătut capul... îți amintești? Într-o noapte cînd stăteam aici, împreună, i-am cerut să-mi spună care sînt asociațiile libere pe care le face cu acea expresie. Avea bineînțeles toată încrederea în discreția mea. Mi-a răspuns pe un ton sigur (era clar că găsise explicația, cu toate că nu voia să i-o spună lui Arnauti): « Există lîngă Washington un oraș care se numește Alexandria. Tata spunea mereu c-o să se ducă acolo, să-și vadă niște rude îndepărtate. Aveau o fată pe care o chema tot Justine și care avea exact vîrsta mea. A înnebunit și au internat-o. O violase un bărbat. Am întrebat-o apoi despre D.C. Mi-a răspuns: « Da Capo. Capodistria ».

Nu știu cît a durat conversația, sau cît de repede s-a contopit cu somnul, dar ne-am trezit a doua zi de dimineață îmbrățișați, descoperind că furtuna se oprise. Orașul arăta ca spălat cu buretele. Am luat amîndoi micul dejun în grabă, după care eu m-am îndreptat către prăvălia lui Mmemjian să mă rad, trecînd pe străzi ale căror culori primitive fuseseră limpezite de ploaie și străluceau acum pline de căldură și de frumusețe în aerul dulce. În buzunarul meu continua să se afle scrisoarea, dar nu îndrăzneam s-o recitesc, de frică să nu distrug liniștea sufletească pe care mi-o dăruise Clea. Numai prima frază continua să-mi rămînă în creier, cu o persistență care zvîcnea cu încăpăținare: « Dacă te întorci viu de pe lac, vei găsi această scrisoare așteptîndu-te ».

În apartament, pe policioara căminului din salon, e o altă scrisoare care-mi oferă un contract pe doi ani, ca profesor într-o școală catolică din partea de nord a Egiptului. Mă așez, fără să mă gîndesc, și fac o ciornă în care le scriu că accept. Asta va schimba încă o dată totul, și mă va elibera de străzile orașului care, în ultima vreme, au început să mă obsedeze astfel încît visez că umblu la nesfîrșit, încoace și încolo, căutînd-o pe Melissa printre luminile muribunde ale cartierului arab.

Prin trimiterea scrisorii de acceptare inaugurem o eră nouă, marcînd despărțirea mea de orașul în care mi se întîmplaseră atîtea lucruri, de mare însemnătate,

atâtea lucruri care m-au îmbătrânit. Un timp, totuși, ore și zile în șir, din inerție, viața va merge mai departe neschimbată. Străzi și piețe publice se vor mistui în imaginația mea, cum se mistuie Pharosul în istorie. Anumite camere în care am făcut dragoste; anumite mese de cafea, unde o apăsare a degetelor pe încheietura minii mă ținuse locului, fermecat; simțind, prin caldarîmul fierbinte, ritmurile Alexandriei ridicîndu-se și pătrundînd în trupuri, ce nu le puteau interpreta altfel decît ca săruturi însetate sau mîngîieri rostite de glasuri gîtuite de uimire. Pentru un student în ale dragostei, aceste despărțiri sînt o școală amară, dar necesară pentru a ajunge la maturizare. Te ajută să te dezbari, mental, de toate, în afară de o sete tot mai mare de viață.

Și tot acum, însuși cadrul lucrurilor se transforma în mod subtil, căci încep și alte despărțiri.

Nessim pleacă în vacanță în Kenya. Pombal s-a văzut în sfîrșit răstignit la acel post, la Cancelaria din Roma, unde nu mă îndoiesc că va fi mai fericit. Au urmat o serie de petreceri de adio, făcute fără grabă, cu scopul de a servi fiecăruia dintre noi; dar deasupra lor plutește, apăsătoare, absența singurei persoane pe care n-o mai pomeneste nimeni niciodată — Justine. Pe de altă parte e clar că războiul mondial se profilează încet, apropiindu-se de noi pe coridoarele istoriei — făcîndu-ne să avem de două ori mai multe pretenții unii de la alții, și cu toții de la viață. În aerul care se întunecă, plutește un miros dulceag și grețos de sînge, care crează oarecare emoție și un sentiment de toleranță și frivolitate. Pînă acum această notă caracteristică a lipsit.

Candelabrele din Casa mare, căreia am ajuns să-i detest urîtenia, strălucesc deasupra acestor recepții de adio. Sînt cu toții acolo, toate fețele, toate biografiile pe care am ajuns să le cunosc atît de bine: Sveva în negru, Clea în aur, Gaston, Claire, Gaby. Îmi dau seama că în ultimele săptămîni, părul lui Nessim a încărunțit puțin. Ptolomeu și Fuad se ceartă cu toată însuflețirea unor oameni care altădată s-au iubit. Peste tot, în jurul meu, animația Alexandriei se înteește și descrește în conversații tot atît de fragile și ușoare ca sticla fibroasă. Femeile din Alexandria, cu toată perversitatea lor elegantă, au venit să-și ia rămas bun de la un om care le-a cucerit, îngăduindu-le să se poarte cu el așa cum te porți față de un bun prieten. Cît despre Pombal, de cînd a promovat, s-a îngrășat și a devenit mai arrogant. Profilul lui are acum o notă neroniană. Se declară *sotto voce* îngrijorat de starea mea; de cîteva săptămîni, nu ne-am mai întîlnit decît în treacăt și n-auzise decît în seara aceea despre proiectul meu în legătură cu postul de profesor.

— Ar trebui să pleci de aici, mi-a repetat el, să te întorci în Europa. Orașul ăsta o să-ți submineze voința. Ce-ți poate oferi Egiptul de nord? Căldură arzătoare, praf, muște, și o îndeletnicire inferioară de servitor... La urma urmei, nu ești Rimbaud.

Figurile care se leagănă în jurul nostru, sorbind din paharele cu care au toastat, mă împiedică să-i răspund, și-mi pare bine, pentru că nu am nimic de spus. Îl fixează cuprins de o îngrozitoare senzație de amortire și dau din cap. Clea mă prind de încheietura minii și mă trage deoparte șoptindu-mi:

— O ilustrată de la Justine. Lucrează într-un kibbutz în Palestina. Să-i spun lui Nessim?

— Da. Nu. Nu știu.

— M-a rugat să nu-i spun.

— Atunci nu-i spune.

Am prea multă mîndrie ca s-o întreb dacă scrie ceva pentru mine. Cei de față au început să cînte melodia veche: « Tare-i băiat bun și vesel », în ritmuri și tonuri variate. Pombal s-a roșit de plăcere. Mă eliberez încet din strînsoarea minii lui Clea,

ca să mă duc să cînt cu ei. Micul consul general se gudură și gesticulează pe lîngă Pombal; plecarea prietenului meu îmi dă un sentiment de ușurare, încît s-a autogestionat pînă a atins paroxismul în materie de amabilitate și de regrete. Grupul consular englez are aerul mîhnit al unei familii de curcani năpîrliți. Madame de Venuta bate tactul cu o mină elegantă acoperită de mînușă. Servitorii negri, cu mînuși lungi albe, se mișcă prompt de la un grup de musafiri la altul, semănînd a eclipse de lună. « Oare nu mi-ar prinde bine o plecare — mă trezesc eu gîndind — în Italia poate sau în Franța? pentru a începe o viață nouă; de astă dată nu în oraș, ci poate pe o insulă în golful Neapole » . . . Dar îmi dau seama că ceea ce rămîne nerezolvat în viața mea nu e problema Justinei, ci Melissa. În chip curios, viitorul, dacă există vreunul, a fost întotdeauna investit în ea. Și totuși nu mă simt deloc în stare să-l influențez prin hotărîri sau măcar prin speranțe. Simt că trebuie să aștept cu răbdare, pînă cînd secvențele superficiale ale istoriei noastre ajung să se suprapună din nou, pînă cînd ajungem să mergem în același pas. Poate că pînă atunci vor trece ani, poate că pînă se întorc lucrurile ajungem să albam. Sau poate că speranța se va naște moartă, zdrobită ca o epavă de fluxul evenimentelor. Am atît de puțină încredere în mine! Bani pe care i-a lăsat Pursewarden moștenire sînt tot în bancă. Nu m-am atins nici măcar de o centimă. Cu suma asta am putea trăi doi ani, într-un loc ieftin, la soare.

Melissa continuă să-mi scrie scrisori detașate și pline de vervă, cărora mi-e greu să le răspund altfel decît prin replici plîngărețe, despre întîmplările din viața mea, sau despre inconstiența mea. După ce voi părăsi orașul, îmi va fi mai ușor. Mi se va deschide o cale nouă. Îi voi scrie cu toată sinceritatea, spunîndu-i tot ce simt — chiar și acele lucruri care cred că nu le va putea pricepe niciodată cum trebuie.

Mă întorc la primăvară, îi spune Nessim baronului Thibault, și mă stabilesc pentru vară la Abou El Suir. M-am hotărît să trîndăvesc vreo doi ani. M-am ocupat prea mult de afaceri și nu merit.

Cu toată paloarea și expresia obsedată a feței, nu poți să nu-ți dai seama că ființa lui se află într-un fel de repaos și voința într-o stare de relaxare; inima poate fi tulburată, dar nervii, în sfîrșit, s-au potolit. E slăbit, așa cum e slăbit un convalescent; dar nu mai e bolnav. Un timp vorbim și glumim liniștiți; e clar că într-o zi, mai devreme sau mai tîrziu, prietenia noastră se va reface — căci are acum un fond comun de nefericire, de la care să pornim.

— Justine — începe să spună; și Nessim trage încet aer în piept, de parcă i-ar fi băgat cineva o țeapă minusculă sub unghie — scrie din Palestina.

Dă repede din cap și face un mic gest.

— Știu. Am reușit să dăm de urma ei. Nu trebuie să. . . Poate sta plecată cît dorește. Să nu vină decît cînd îi convine.

Ar fi absurd să-l lipsesc de speranță și de mîngîierea ei, dar știam clar că Justine nu se va mai întoarce niciodată, în aceleași condiții. Mi-o dovedea fiecare frază din scrisoarea ei către mine. Nu ne părăsise atît pe noi, cît un anumit fel de viață care-l amenința mințile — orașul, dragostea și suma tuturor lucrurilor pe care le împărțisem. Mă întrebam ce îi scrisese lui Nessim, amintindu-mi de suspinul lui scurt și gîfuit, cînd se sprijinise de peretele vîruit.

. . . În diminețile de primăvară, cînd insula se desface încet din brațele mării, sub razele unui soare încă tînăr, mă plimb pe plajele pustii, încercînd să regăsesc amintirile celor doi ani petrecuți în Egiptul de nord. E ciudat că deși totul în legătură cu Alexandria e viu în mintea mea, nu pot regăsi decît foarte puțin din acea epocă pierdută. Sau poate că nu e chiar atît de ciudat — căci în comparație cu viața de oraș pe care o trăisem înainte, noua mea viață de aici e monotonă și lipsită de

întimplări. Îmi amintesc de nădușeala și eforturile pe care le depuneam în munca de la școală, drumurile pe care le făceam pe câmpiile întinse și roditoare, cu recoltele bogate, hrănite din oasele morților: Nilul negru, alimentat de aluviuni, mișcându-și masa greoaie prin Delta, către mare: țărani scăpați de paraziți, cu răbdarea și nobletea care le străluceau pe sub zdrențe, ca semnele unor regalități depozitate; patriarhi ai satelor care înginau o melopee; vite orbe, întorcînd discul greu al roților de fîntînă, cu ochii închiși în fața monotoniei — cît de redus poate deveni un univers? În toată acea perioadă n-am citit nimic, nu m-am gîndit la nimic, n-am fost nimic. Preoții de la școală erau blînzi și mă lăsa singur în recreație, simțînd poate dezgustul meu față de haina monahală și de aparatul tribunalului divin. Copiii erau bineînțeles un calvar — dar pe de altă parte, care profesor cu oarecare sensibilitate nu aude în inima lui ecoul cuvintelor înspăimîntătoare ale lui Tolstoi: « De cîte ori intru într-o școală și văd o mulțime de copii, în zdrențe, slabi și murdari, dar cu ochi limpezi și uneori cu expresii de îngeri, mă apucă neliinștea și spaima, de parcă aș vedea oameni înecîndu-se! »

Cu toate că orice corespondență pare nereală, păstram o legătură discontinuă cu Melissa care, în schimb, îmi trimitea cu punctualitate scrisori. O dată sau de două ori, mi-a scris și Clea și, oricît ar părea de ciudat, mi-a scris și bătrînul Scobie, care părea cam enervat că-mi resimțea atît de mult lipsa.

... Ar fi fost greu să-mi se reproșeze gustul excesiv pentru singurătate. Părintele Racine, e drept, a făcut una sau două încercări să-mi suscite interesul. Era cel mai sensibil și inteligent dintre ei și poate simțea că prietenia mea ar fi putut să-i aline propria singurătate intelectuală. Mi-era milă de el și, într-o anumită privință, îmi părea rău că nu eram în stare să răspund acestor oferte. Dar sufeream de o amorie tot mai mare, de o apatie mentală care mă făcea să mă retrag din fața oricărei încercări de comunicare. O dată sau de două ori l-am însoțit într-o plimbare pe malul râului (era botanist), și l-am ascultat vorbind cu pasiune și strălucire despre specialitatea lui. Dar gustul meu pentru peisaj, pentru întinderea aceea uniformă și apatică în fața anotimpurilor, se perimase. Soarele părea să-mi fi topit toate poftele — nu doream nici mîncare, nici tovărășia unui alt suflet și nici măcar să schimb cîte o vorbă cu altcineva. Preferam să zac în pat, cu ochii în tavan și să ascult zgomotele din jurul meu, în clădirea profesorilor; părintele Gaudier strănutînd, deschizînd și închizînd sertare; părintele Racine, repetînd la infinit două, trei fraze muzicale la flaut; meditațiile orgii pierzîndu-se printre armoniile lui, în capela întunecată. Tîgăriile apăsătoare îmi potoleau mintea golind-o de orice preocupare.

Într-o zi, Gaudier mă strigă pe cînd traversa curtea școlii, și-mi spuse că la telefon e cineva care vrea să-mi vorbească. Aproape că nu înțelegeam, aproape că nu-mi venea să-mi cred urechilor. După o tăcere atît de lungă, cine să-mi telefoneze? Poate Nessim?

Telefonul era în biroul directorului, o încăpere respingătoare, plină de mobilă mare, greoaie și de cărți cu legături frumoase. Receptorul, pîrînd ușor, zăcea pe sugativă din fața directorului, care se uita cam chiorș la mine și spuse pe un ton dezgustat:

— E o femeie din Alexandria.

Mi-am închipuit că trebuie să fie Melissa dar, spre uimirea mea, vocea lui Clea ieși plînd din incoerența memoriei mele.

Vorbea de la spitalul grecesc — Melissa e aici, și foarte bolnavă. S-ar putea chiar să moară.

Uimirea și tulburarea mea izbucniră deodată cu o criză de furie.

— Dar nu m-a lăsat să-ți spun pînă acum. Nu voia s-o vezi bolnavă și atît de slabă. Acum însă nu mai am încotro. Poți veni repede? O să te primească.

Vedeam în mintea mea trenul care se zdruncina în noapte, se oprea la nesfârșit în orașe și sate îmbrăcate în praf — vedeam murdăria și căldura. Va trebui să călătoresc toată noaptea. M-am întors către Gaudier și i-am cerut voie să lipsesc tot sfârșitul săptămânii.

— Noi nu acordăm asemenea permisiuni decât în cazuri excepționale, spuse el circumspect. Dacă te însori, de exemplu, sau dacă ai pe cineva foarte bolnav.

Jur că pînă cînd rostise aceste cuvinte, ideea să mă însor cu Melissa, nu-mi trecuse niciodată prin cap.

Pe cînd îmi strîngeam lucrurile în valiza ieftină, mi-a apărut o altă amintire în minte. Inelele lui Cohen continuau să fie în cutia mea cu butoni, înfășurate în hîrtie cafenie. Am rămas un timp, uitîndu-mă fix la ele, și întrebîndu-mă dacă obiectele neînsuflețite n-au cumva și ele o soartă a lor. « Uite la inelele astea jalnice — m-am gîndit eu — parc-ar fi așteptat cu înfrigurare ceva, aici, ca niște ființe omenești; parcă și-ar fi așteptat împlinirea jalnică, pe degetul cuiva, prinse în cursa unui *mariage de convenance*. Am pus bielele verighete în buzunar.

Evenimentele depărtate, transformate de memorie, prind strălucire, pentru că sînt văzute izolat, detașate de amănuntele dinainte sau după, tăiate de fibrele și învelișurile timpului. Eroii suferă și ei o transformare: se cufundă încet, tot mai adînc, în oceanul memoriei, ca niște trupuri împovărate, găsind la fiecare nivel o nouă prețuire, o altă evaluare în inima omenească.

În românește de CATINCA RALEA

CATINCA RALEA

În memoriam

Catinca vorbea tare. Am întrebat-o odată de ce face aceasta și mi-a dat un răspuns neașteptat. « În copilărie — spunea Catinca — eram singura ființă mică într-o familie — părinți, unchi, mătuși — care discuta mult și serios oridecâteori se reunea. Pe mine, nu mă întrebau nimic, nu mă ascultau, nu mă auzeau. Și cum doream să particip și eu la discuție, țipam cît puteam de tare pentru a fi luată în seamă, pentru a fi auzită ».

Așa a rămas Catinca toată viața: voia să fie auzită și această voință pornea din structura ei intimă pentru că avea ce să spună. Moștenise de la părintele ei, de la Mihail Ralea, curiozitatea intelectualului de rasă. (Cu doi ani înainte de dispariția lui, am primit într-un hotel din Geneva vizita neașteptată a lui Ralea, a omului care citise biblioteci întregi. Curiozitatea lui nu scăzuse deloc. În puținele minute cît a rămas cu mine, a răsfoit cu aviditate volumul găsit pe noptieră, *De Proust à Camus* de André Maurois.)

Catinca voia să știe totul și știa multe. Pe tăcute și fără ostentația semi-doctului, citea cu pasiune și asimila cu discernămint. Se preumbla cu ușurință și cu mult gust în literatura franceză și mai cu seamă în cea engleză și în cea americană. Acum doi ani, am surprins în privirea lui Saul Bellow surpriză și admirație atunci cînd discuta cu Catinca despre literatura contemporană din Statele Unite.

Era la curent cu literatura română din zilele noastre. Mărturisesc că în ultimii ani am auzit-o rostind, în convorbiri pe care le aveam din cînd, în cînd, păreri pertinente despre cărți apărute cu puțină vreme în urmă și niciodată nu am găsit în aprecierile ei altceva decît interes pentru literatura de valoare.

«sufletul ei mare și deschis»

Catinca voia să fie auzită pentru a-și pune la încercare inteligența ei sclipitoare, dar mai cu seamă, sufletul ei mare și deschis. Ca orice om cu suflet mare și deschis, a pățit în viață. Am văzut-o uneori tristă pentru că fusese lovită pe nedrept, pentru că în pasionata ei iubire de oameni, de adevăr, de frumos, nu știuse, nu putuse să fie alta decât aceea care era. Avea impresia că s-ar fi înșelat pe ea însăși înșelînd pe alții, adevărul, viața. Spunea ceea ce credea cu o francheță dublată de o puritate împinsă pînă la sublim. Acea naivitate copilărească pe care unii observatori i-o puteau surprinde uneori era în fond o structurală puritate care o înnobila, o înfrumuseța sufletește. De aceea, cei ce ajungeau pînă la profunzimile acelei purități a ei nu o mai părăseau pe Catinca, pe obositoarea Catinca prin debitul ei verbal; și totuși, pe atît de odihnitoare Catinca prin puritatea, prin spiritualitatea, prin cultura ei.

Catinca ardea cu intensitate pentru o idee, pentru un sentiment, pentru adevăr, pentru demnitatea umană. Punea pasiune în tot ce făcea. O pagină tradusă de ea cuprindea combustii ei interne. O întrebare prezentată unui călător străin în țara noastră, în cursul unui interview; era o ocazie să rostească un adevăr în care credea, să lanseze idei. Destinul culturii punea întrebări din ce în ce mai tulburătoare pentru conștiința ei care chestiona, în permanență, prezentul și viitorul.

Catinca Ralea a fost o ființă rară, o demnă și tenace slujitoare a culturii. Am reușit noi, oare, s-o cunoaștem pe Catinca, așa cum a fost ea dincolo de înșelătoarele aparențe?

GEORGE MACOVESCU

Tumult și dăruire

O lume întreagă se întreabă azi de ce, cu atita talent literar, cu atita simț poetic, cu atita erudiție în toate artele, Catinca Ralea arăta o constantă admirație pentru două genuri socotite minore: traducerile și jurnalistica (reportaje, interviuri, filme de voiaj).

Rămînem mirați citind lista de mari creatori mondiali traduși de Catinca: Thomas Hardy, Saroyan, Camus, Françoise Sagan, Truman Capote, Simone de Beauvoir, Saul Bellow, Salinger, Updike, Lawrence Durrell. Explicația e simplă. Catinca știa că traducerea de opere literare nu este gen minor, ci poate cel mai înalt meșteșug în arta literelor. Membră în Consiliul de Conducere al Uniunii Scriitorilor, ea repeta neîncetat că a scrie opere proprii e lesne. Nu-ți place ceva? Ștergi! Și pui altceva. Că-i tot de tine. Pe cînd dacă traduci, n-ai voie să ștergi nimic. Modelul trebuie tradus tot. Și ce e scris, și ce se ascunde îndărătul slovelor. Căci fiecare limbă ascunde, în spatele cuvintelor, zeci de asociații de idei. Care, vai, nu-s aceleași în toate limbile. Fiecare le are pe ale ei. Și traducătorul trebuie să le evoce. Va respecta desigur textul, *literal*, dar articulînd cuvintele și frazele în așa fel încît să le evoce și pe cele ascunse, precum și să înăbușe pe cele străine, care nu coincideau în ambele limbi.

Și mai e ceva care o făcea pe Catinca să fie îndrăgostită de arta traducerii. Printr-însa, miraculos, se văd deodată căsătoriți doi giganți. Căci o limbă este o flintă vie, un uriaș făcut din mii de idei și simțăminte.

Iată acum și cealaltă meserie pe nedrept calificată minoră, pe care o îndrăgise Catinca: gazetăria, reportajul: scris, vorbit, filmat, radio-difuzat, televizat. Este și aci, ca și în traduceri, o căsătorie între două suflete. Căci Catinca nu profesa acel reportaj de gazetar lacom care vrea să înhațe știrea zilnică senzatională, ciupită dela un personaj el însuși senzational. Reportajele Catincăi erau realmente schimburi de gîndire și simțire între două conștiințe. Prezente, vibrante. Ș-apoi la asta se mai adăuga și bunătatea incommensurabilă a inimei Catincăi. Se înflăcăra în fața tuturor cauzelor drepte. Clasică va rămîne conversația ei televizată cu Angela Davis, victimă a «vînătorii de vrăjitoare». Catinca nu avea snobismul personajelor senzationale. Fantasticul ei amor al dreptății o pasiona mai ales pentru nedreptățiii modești, pentru pîrliți, pentru anonimi. Ca și Voltaire, care se canonea să-și care bătrînețele pe la tribunale ca să pledeze pentru cutare nenorocit, Catinca Ralea venea în fața

judecătorilor să depună pentru cutare sărman nedreptătit. Își lăsa toate treburile și aștepta ceasuri întregi să fie audiată de completul de magistrați. De altfel, afinitățile Catincăi pentru întreg secolul al 18-lea se vădesc și în alegerea făcută de ea pentru teza de licență în litere. Lucrarea sa despre Diderot e un model de critică literară inteligentă și savantă.

Dădea pe brînci muncind. Conducea o strălucită echipă de emisiuni engleze la Radio; se războia vitejește cu încuiatîii, iar fizic, era pretutindeni la toate etajele, la toate microfoanele, pe toate culoarele, pe toate drumurile. În momentul acesta, pe ecranele țării, rulează western-ul român al lui Titus Popovici și Pița, unde Catinca a compus textul conversațiilor în englezește și a dirijat, ca un adevărat regizor, pe interpreți, învățîndu-i cum să « joace » americănește.

Dar n-am apucat încă să vorbesc de alte două înalte calități ale Catincăi Ralea. Una este extraordinara ei modestie. În ciuda însușirilor și succeselor sale, niciodată nu s-a adresat altuia ca dela superior la inferior. Tonul ei era constant acela al stimei, al prieteniei și fraternității.

Cealaltă calitate, o tristă calitate, fusese aceea de martiră. Catinca, încă de la vîrsta de 7 ani, suferea de o groaznică maladie: de astm. Avea crize în care, proptită cu mîinile de masă, timp de mai multe ore se silea să respire; se înăbușa ca un înecat, ca un om pe care cineva îl strînge de gît. Ei bine, niciodată, nimănui Catinca nu-i vorbea despre aceste suferințe. Numai cîțiva intimi le cunoșteau.

În fața oamenilor păstra tot timpul același obraz voios, optimist, activ, promițător. Se prefăcea că nu e bolnavă, pentru ca să facă plăcere altora.

Multe din zîmbetele Catincii erau cadouri — greu cîștigate — pe care ea le oferea semenilor săi.

La înmormîntarea ei, pe lungă alee centrală care unește poarta mare de intrare a cimitirului Bellu cu capela ortodoxă din fund, pe această alee, ca pe o scenă de teatru antic, cîteva mii de oameni mergeau cu pas întins, cu brațe larg deschise, ca un adevărat cor de tragedie greacă. Numai că acumă, corul nu cînta: plîngea.

D.I. ȘUCHIANU

Catinca — traducătoarea

Pare nefiresc și paradoxal să vorbești la trecut despre Catinca Ralea, care întotdeauna se împunea ca cea mai prezentă prezență. Oriunde to-ai fi aflat, în cercuri intime sau în adunări largi, ar fi fost cu neputință să-i ignori prezența electrizantă, solicitantă și, mai ales, vie. O explozie de vitalitate, de vervă, de interes mereu treaz, o efervescentă contaminantă care nu-ți îngăduia retrageri contemplative în colțul tău solitar.

În cazul Catincăi, comparația cu o flacără nu înseamnă o literaturizare ieftină: scăpăra, ardea, se consuma și . . . s-a stins. Trăirea intensă, pasiunea, entuziasmul de reverberație adolescentină erau resorturile ei psihice, care se autoalimentau din inepuizabile surse proprii. Ideile, acțiunile, opțiunile, simpatiile, antipatiile expandau, se dilatau sub forța eruptivă a exuberanței. Nu cunoștea calea temperată a mediocrelor jumătăți de măsură. Era totală. Relațiile cu cei din jur se reduceau la extremele iubirii sau antipatiei. Fără clar-obscururi. Categorii reversibile și transformabile, însă. Celor detestați li se lăsa latitudinea de a se transforma în « oameni drăguți », pe care-i iubea. « E un drăguț », era formula care atesta acceptarea cuiva în numeroasa legiune a celor pe care-i iubea. « Un drăguț » era Edward Heath, căruia îi luase un interviu, « un drăguț » era Yehudi Menuhin, « un drăguț » era un nou stagiar venit în secția ei de la radio, un vecin de bloc, un coleg de presă, un poet cu care tocmai discutate la Uniunea Scriitorilor, un redactor de editură, un critic care scrisese despre Mihai Ralea . . .

Dar simpatiile Catincăi nu erau generatoare de efuziuni gratuite. Catinca trecea la fapte, ajuta, sprijinea, promova, apăra. Devenea bătaioasă, insistentă, întreprinzătoare ori de câte ori adulmeca o nedreptate, ori de câte ori un « drăguț » se găsea neajutorat în fața unei obstrucții, a unei ostilități. Au fost momente în care Catinca s-a luptat cu reale elanuri donquijotești pentru prietenii ei, chiar când bănuia o cauză pierdută.

Și, apoteozînd dăruirile emoționale, negrăit de frumoasa devoțiune filială și familială care-i infuza permanent preocupările. « Tata » și « Petruț », cele două figuri-cheie din viața Catincăi. Un cult, pios dar combativ și intransigent totodată, pentru personalitatea lui Mihai Ralea, o combativă și intransigentă încredere în talentul și potențialul lui Petruț.

Emana din ființa Catincăi Ralea o pasiune radiantă care se răsfrîngea asupra tuturor componentelor existenței ei. Jurnalistă dinamică, totală, animată de spon-taneitate, de flerul, inteligența ascuțită, sesizantă, analitică și sintetică în același timp, de interesul nestăvilit pentru faptic, condiții sine qua non ale autenticului gazetar. Și, totodată, un pasionat om de cultură, o insațiabilă consumatoare de bunuri spirituale, înarmată cu o sensibilă cunoaștere artistică, cu gust rafinat, cu chemare spre literatură.

Catinca traducătoarea, cea care a dăruit culturii românești transpuneri cre-atoare ale multor valori universale, mi-a fost foarte apropiată de-a lungul anilor. Întrunea generos cerințele, normele clasice care definesc bunul traducător: o cunoaștere desăvîrșită a limbii din care traducea, — iar engleza ei nu era limba livrescă, pigulită pe manuale și pe texte analizate sintactic, ci, ca tot ceea

ce ținea de Catincă, era limba vie, flexibilă, « la zi » —; și stăpînirea unei limbi românești fluente și nuanțată, plină de sevă și savoare; și, mai presus de orice, har. Avea acea intuiție inerentă bunului traducător de a pătrunde subtextul, aluzia difuză, ideea sugerată, semnificația absconsă. Și avea acea capacitate esențială pentru orice interpret — fie el actor, muzician sau tălmăcitor — de a se transpune. Nu numai de a transpune, tranzitiv, ci de a se transpune, reflexiv, în gândirea, în simțirea, în intenția autorului. Pentru un om cu o personalitate atât de marcată și de pregnantă ca a Catincăi, această suplețe mimetică era aparent surprinzătoare. Dar subaparent, perfect explicabilă prin sensibilitatea ei artistică, și prin însăși intensitatea trăirilor emoționale. Și-a apropiat cu fină înțelegere minuția psihologică a romanului realist englez din secolul al XIX-lea, fie în lumina idilică, nostalgică a lui George Eliot — *Moara de pe Floss* a fost, în 1964, prima carte care a statornicit între noi două relațiile traducător-redactor —; fie în sumbrul dramatism fatalist al lui Thomas Hardy, în *Tess d'Uberville*; cînd, ceva mai tîrziu, am tradus amîndouă. Ia scurtă distanță, cite o carte de D. H. Lawrence, s-a creat o nouă afinitate. Devenise « Lawrence al nostru », mă socotea o aliată pe frontul implicațiilor încărcate de sens, al densităților și obscurităților prozei lawrenciene, pe care o descifra cu bucuria dezlegătorului de enigme. Cu aceeași adîncă pătrundere cu care a recreat senzualismul lui Lawrence, a rețrăit vibranta, tulburătoare căutare a purității primare din edenul pierdut al copilăriei, Graalul lui Salinger. *De veghe în lanul de secară* a fost o carte pe care « a iubit-o », la care-i plăcea Catincăi să revină mereu, poate tocmai pentru că-și topise în ea emoțiile care o legau, care ne leagă pe toți de cristalinele adevăruri, de marele autentic pe care-l deslușim numai prin optica nedesfigurantă a anilor de copilărie. Mai tîrziu — după ce filtrase prin propria-i sensibilitate jovialitatea robustă a lui Saroyan și scepticismul sarcastic al lui Updike — avea să iubească la fel de arzător universul copilăriei din *Hobbit*-ul lui Tolkien. O încînta *O poveste cu un Hobbit*, simțea nevoia să mă cheme la telefon ca să-mi împărtășească bucuria ei ori de cîte ori înlînea un cititor care știuse să înțeleagă că « Hobbit nu-i o poveste pentru copii ci o parabolă pentru adulți ».

Dar « cartea cea mare » a Catincăi Ralea, ca traducătoare, cartea care-i afirmă deplina realizare și maturizare a talentului, este tetralogia lui Durrell, din care ne-a dăruit primele două volume. Mai mult decît orice altă tălmăcire, proza insolită a lui Durrell o solicitase deopotrivă afectiv și intelectual, îi dădea satisfacția realizării plenare. Oriunde ne întîlneam, Durrell șișnea între noi, aproape în chip de salut. Investise atîta emoție în paginile lui Durrell, se confunda pînă-ntr-atît cu destinele pasionale ale eroilor săi, încît ajunsesem s-o asociez, într-un fel, cu Justine, personajul titular al primului volum, regăsind în tălmăcitoarea *Justinei* același rafinement și aceeași versatilitate, în sensul bun al cuvîntului, de sfidare a oricărei forme de anchiloză spirituală, de sclerozare, de bătrînețe sufletească.

A rămas, în urma Catincăi, o traducere neterminată, umoristicul roman de tentă rabelaisiană, *Hanul zburător* al lui G.K. Chesterton. Numai că zborul a fost frînt...

ANTOANETA RALIAN

O prezență de limbă și poezie românească în "Times Literary Supplement"

A Language Is a House — « O limbă e-o casă » —, sub acest titlu, numărul din 11 iulie 1980 al prestigiosului săptăminal britanic *The Times Literary Supplement* inserează un poem de Petre Solomon (compus direct în engleză), în care regăsim — în câteva metafore de o severă pregnanță —, evocarea aceluia caracter distinctiv și unic al limbilor, care și face, din actul tălmăcirii literare, un temerar asalt asupra a ceea ce orice rostire națională are mai prețios și mai greu de cucerit prin armele unei înțelegeri din afară. Este măgulitor, desigur, faptul că un poet român mărturisește concis, în coloanele revistei londoneze, asemenea adevăruri:

*O limbă e-o casă de sunete și voci, cu multe bolți secrete,
Sub coame de acoperiș semețe, și — jur împrejur —,
Briuri de zid și metereze groase;
Babeluri noi nu-ncap: pământurile fără Domn sint astăzi rare.*

*Ce zice într-un fel engleza, poate găsi — e drept — pereche
Într-o rostire soră din franceză, din română . . .
Dar rostul țesăturii este unic: la mii de leghe depărtare
De orice alte-alcătuiuri purtând ecourile ei aiurea.*

*În spatele acestui Verb englez presimți, în gând,
Uriașe umbre: e Shakespeare, Dickens, poate . . .
Și câte-nalte urme se ghicesc, săpate indelebil,
Pe-acea cărare unde pasul tău, sfios, încearcă.*

*Dar cum atunci — de și s-ar cere — să dai răsunet nou,
Alte versiuni ființei vorbitoare?
Cum să pășești, fără cutremur, peste hotare de rostire?
Răspunsuri nu-s. E-o singură ieșire: scufundarea.*

N-am făcut decât să dăm aici o echivalare Imperfectă a ceea ce poetul — stăpînind cu tact tiparele englezei — a scris direct în limba lui Shakespeare și Dickens, înfrîngînd complexe și teama, firesc legate de orice asemenea cutezătoare încercare. Și izbîndind, desigur.

Am profita, tocmai de aceea, de acest prilej, pentru a reaminti aici adevărul, altminteri cunoscut, potrivit căruia orice traducere autentică este, în fapt, un act de consubstanțiere, altfel spus, o intimă pătrundere a originalului — asemănătoare unei scufundări sau imersiuni în universul lingvistic-sursă —, urmată de o resu-

recție miraculoasă în limba-țintă, mesajul renăscut fiind dotat, în noua sa apariție, cu toate trăsăturile originalului, ca și când (în mod ideal) autorul însuși și-ar fi re-scriș mesajul — joc secund — în acel material stinjenitor și refractar al cuvintelor străine! Edificiul astfel clădit reprezintă, fără îndoială, o creație din lăuntru, o zidire intrinsecă sferei mari a alcătuirilor cuvintului prin care o limbă sau alta s-a putut ilustra în ochii propriilor ei cititori de literatură. Și astfel, cea de a doua imagine-cheie a poemului lui Petre Solomon — cea din titlu — își vede limpezită, poate și mai bine, conotația: Casa Ma. a limbii în care orice scriitor respiră, se mișcă, și este. În calitate de poet și de traducător, autorul român, cu bogata sa experiență de creator în arta cuvintului, avea toate temeiurile să se pronunțe așa cum atât de lapidar și grăitor o face. Căci, este locul să o spunem, printr-un revers, traducătorul trece, uneori, din păcate, drept un neglijabil *quidam*, umbră ignorată a cărui participare la impactul activ al creației literare este asimilat, în cel mai bun caz, cu al unui ministrant: supranumerară, ancilară prezență al cărei nume se reține și se pomeneste rar. Statutul însuși al traducătorului în marea republică a literelor este, tocmai de aceea, pentru unii, marginal, ceea ce vine să contrazică flagrant rolul dinamizator și central al tălmăcirilor pe canalele comunicării dintre literaturi și culturi, în sfera majoră a civi-

A language is a house.

*A language is a house of words and sounds
With many secret vaults under its gables,
And with a wall around. Few common grounds
Are left, for those who dream to build new Babels.*

*An English phrase may have its counterpart
In French or in Romanian, but its texture
Remains unique and continents-apart
From any other verbal architecture.*

*Behind the English words one often feels
the presence of a giant: Shakespeare, Dickens
And many others are about your heels
When walking on, amid their fog which thickens.*

*How, then, if you are prompted to express
Yourself, and give your soul another version,
Could you the language-barrier transgress?
There is a single method: by immersion*

Petre Solomon

lizației ca dialog. A spune că nedreapta concepție face un deserviciu ar fi prea puțin: este vorba de o injustiție față de valența difuzivă a literaturii în act, și înainte de aceasta, față de scriitor ca verigă *personală* în marele proces prin care literaturile lumii comunică.

Cît privește raporturile literaturii române cu literaturile de limbă engleză, lui Petre Solomon, autorului poemului *A Language Is a House*, cititorul român îi datorează admirabile tălmăcirii, în versuri și proză, însumind peste patruzeci de titluri, de la nume clasice sau romantice, precum Shakespeare, Milton, Shelley și Byron, și pînă la moderni, precum Graham Greene, Ray Bradbury, J. B. Priestley și Evelyn

Waugh, trecînd prin alte memorabile momente ale literaturii, purtînd, sã spunem, iescãlitura unor Melville, E. A. Poe, Walter Scott, Mark Twain sau Joseph Conrad. Experiența sa plurivalentã de muncã și trudã « peste hotãre de rostire » cuprinde — mai trebuie s-o adãugãm? — tãlmãciri din Rabindranath Tagore, Rimbaud și Paul Celan, precum și, în sens invers, un întreg florilegiu de poezie romãnã tradusã în englezã. Autor el însuși a nu mai puțin de șapte volume de versuri, poetul Petre Solomon, la el acasã în limba romãnã, nu face, în fond, decît sã împãrtășeascã cititorului englez din rodul nobil al unei experiențe de o viațã. Numele sãu în *Times Literary Supplement* face onoare poeziei române, luminînd totodatã, simbolic, o mai dreaptã înțelegere a artei traducerii în lumea literelor contemporane.

ANDREI BREZIANU

DORA ILIOPOULOU — ROGAN

Bucureștiul — metropolã a creației artistice

Apãrutã în cunoscutul cotidian ateniian Kathimerini, prezentarea pe care Dora Iliopoulou-Rogan o face vieții noastre artistice sintetizeazã impresiile prilejuite de o explorare a atelierelor și expozițiilor bucureștene, din perspectiva, deloc limitatã, a unui critic cu multiple experiențe și puncte de referințã în planul confruntãrilor contemporane. Fragmentele reproduse dau seamã, tocmai în aceastã perspectivã, despre șantierul nostru cultural și artistic:

Este mare și numãrul publicațiilor bucureștene, specializate sau nu. Notãm, între altele, « *Revue Roumaine* », cunoscutã îndeosebi în strãinãtate, care apare în cinci limbi, și « *Secolul 20* », revistã a Uniunii Scriitorilor, dedicatã literaturii, esteticii, artelor, și caracterizatã printr-o informație de nivel internațional. Fiecare apariție a excelentei publicații « *Secolul 20* », care a dedicat mai multe numere Greciei (Seferis, Elytis, Ritsos ș.a.) constituie un « eveniment ». Și aceasta deoarece, în esențã, este vorba de o « carte » care, prin calitatea conținutului și a aspectului general, presupune un efort prodigios. Redactor șef al revistei este neobositul Dan Hãulicã, care are pe plan internațional reputația unuiu dintre cei mai valoroși critici de artã contemporani. (...)

Profundul sentiment de rãspundere față de artã al românilor ni se impune prin faptul însuși al operelor create de artiștii acestei țãri. Aceastã rãspundere, dincolo de calitatea « meseriei » — pe care de asemeni am constatat-o în mare mãsurã —, constituie premisa fundamentalã și garanția personalităților bine conturate a artei românești contemporane, o realã « plusvaloare » în dezordinea actualã a artei internaționalizate.

O « componentã » doveditã a acestei personalități este perseverența, cu un caracter aproape « metafizic », cu care artiștii români, țintind sã instaureze o comunicare pe cît posibil mai esențialã cu spectatorul, pun în valoare latențele esențiale materialului și « modului » de lucru, fãrã ca identitatea materialului sã fie trãdatã și fãrã sã fie înstrãinate principiile de bazã ale expresivității acestuia.

În sculptură, întâlnirea cu G. Apostu te face să crezi că există o intensă legătură între operele unui sculptor și propria sa morfologie personală. Înfrățirea robustă și temperamentul calm al artistului, însușindu-l creator «componentele» tradiției populare văzute prin Brâncuși, par să fi trecut atît în operele sale autonome, cit și în acelea care constituie verigi în unitatea unui ciclu («Tată și Fiu», «Laponele», «Fluturi» etc.), sub forma unei originale monumentalități a structurii, care nu este simplă compactitate a volumului. Datorită acestor trăsături, sculpturile — îndeosebi cele în lemn — ale lui Apostu, proiectează arhetipuri ce ignoră limitele spațiale și temporale.

Un sculptor admirabil, Ovidiu Maitec, avînd o profundă percepție a materialului pe care îl folosește cu precădere — lemnul —, concepe în chip genial forme ce «neutralizează» volumul natural, greutatea, noțiunea de static. Artistul reușește astfel, chiar și printr-o imediatete compactă și nu aerodinamică, să sugereze filfiierea aripilor sau zborul unei păsări. Sensibilitatea lui V. Gorduz captează nemijlocit, în busturi, temperamentul modelului, și în general cercetează posibilitățile expresive ale sculpturii, sugerînd, în această privință, o dispoziție critică, mai importantă chiar decît rezultatul estetic.

Trecînd prin diverse faze purtînd pecetea unor soluții absolute personale, Silvia Radu mărturisește, atît în primele ei opere, inspirate de tradiția populară, cit și în cele mai recente, ce «crează» o ambianță, marile ei posibilități de a activa pînă la limită tensiunea ce rezultă din rezistența pe care materialul o opune intervenției artistice.

Figură exemplară de artist nu numai dedicat muncii sale, dar și identificat cu întregul proces ce duce la aceasta, pictorul și sculptorul I. Gheorghiu creează într-o ambianță populată de tot ceea ce îl vrăjește: obiecte iubite, mostre din lumea florilor și a mării, care exercită asupra artistului o intensă fascinație, fiind — de cîtiva ani încoa — transpuse în operă într-un mod «homeopatic»; ele încetează de a fi privite ca modele și sugerează, cu atmosfera pe care o iradiază, o coexistență: sculpturile și tablourile lui I. Gheorghiu probează în chip absolut capacitatea de transsubstanțiere a talentului lui. Lucrînd neîncetat în anii din urmă la ciclul «Grădinilor Suspendate», artistul materializează în sculpturile sale elemente izolate din acestea, în timp ce în tablouri ordonează sinteze ce absorb parcă hipnotic privirea spectatorului, expandîndu-se în același timp în spațiul înconjurător. În fața acestor tablouri — scria Dan Hăulică —, simți cum universul își află echilibrul în cercuri concentrice.

Orchestrînd în pictura lui prin intermediul unor specifice fluente, armonii coloristice, Ion Pacea dă dimensiuni noi conceptului de ambiguitate: peisajul-natură moartă, pasărea-floare, provoacă privitorului impresii care rezistă timpului și ascut imaginația. În același timp însă, Ion Pacea anticipează, în maniera sa cu totul personală, căutările artiștilor mai tineri în ce privește instaurarea unei comuniuni pe cit e cu puțință mai substanțială, prin intermediul imaginii plastice.

Foarte caracteristică pentru spiritul căutărilor recente este și opera lui Horia Bernea. În cicluri, de pildă, cele cinci de pînă acum avînd ca temă colina, artistul radicalizează din interior reprezentarea, într-o strădanie de a analiza și recompune ipostaza naturală a dealului, astfel încît acesta să poată fi recunoscut, dar simultan să-l și încinte pe spectator la o «lectură» diferită.

Cu o surprinzătoare maturitate, Sorin Dumitrescu, unul din cel mai promițători tineri creatori români — născut în 1945 —, orchestrează sever structura unor forme geometrice ce își asumă caracteristici de arhetip, într-o scriitură aparent numai figurativă. Despre această scriitură, care, inspirat minuită, sugerează

rează o fertilă ambiguitate, s-a spus că posedă organicitatea celulelor biologice (Dan Hăulică).

Alt tânăr artist, Viorel Popescu (născut în 1949), se caracterizează printr-o « scriitură » prezentând uneori analogii cu osteografia: arta lui măsoară « pulsul » stărilor sufletești — prin intermediul anatomiei omenеști; desenator de o mare dexteritate, el își sensibilizează spectatorul într-un mod complet diferit, de pildă, față de artiștii germani actuali, cu simbolismul lor specific.

Desăvîrșit stăpîn pe meserie, Geta Brătescu captează, prin « soluția » fericită a împletirii labirintice de linii, chipul Medeei și psihologia ei în seria de litografii cu acest titlu. Cu o autoritate nu mai puțin remarcabilă, ea a recompus în alte opere, alcătuirii ale anatomiei umane, în timp ce colajele din pînă sugerează ritmuri diferite de intensitate și textură.

Admirabil avansată — în privința concepției și execuției, inventînd o scriitură penetrantă, este opera lui Ion Bitzan, așa cum apare în « cărțile Imaginare » pe care le-a compus artistul. În acestea, fiecare pagină — operă autosuficientă și totodată verigă de legătură cu precedentele și următoarele — se refuză, prin originalitatea ei, oricărei descripții.

În sfîrșit, un alt domeniu în care românii, deși s-au inițiat recent, au avut timpul să dea mari opere, este acela al tapiseriei. Avînd-o ca pionieră pe Mimi Podeanu, care a conciliat principiile tradiției populare cu exigențele moderne, compatrioții acesteia V. Almășanu, G. Iacob, I. Nicodim, Ș. Gabrea și F. Ciubotariu au realizat monumentale compoziții pentru Teatrul Național (120 sau chiar peste 150 m²), care reînvie creator preocupările frescelor și tapiseriilor Renasterii. Execuția acestora, care a trebuit — datorită dimensiunilor — să se facă pe loc, la teatru, a urmărit-o în toate fazele aparatul de filmat al excepționalului Mirel Ilieșiu care retransmite spectatorului zelul împodobirii tapiseriilor, ce constituie în adevăratul sens al cuvîntului opera unei vieți.

Tocmai acest zel creator este acela care, dîncolo de nemijlocirea plăcerii estetice, transmite vizitatorului acestel țări ceva din sentimentul sacru pe care îl nutresc artiștii români față de menirea lor și care provoacă impresii profunde și în afara limitelor stricte ale artei. Grație acestui zel, tradiția populară se menține vie, cetățenii își suflecă mincile ca să facă să dispară cît mai repede urmele cutremurului, și, în sfîrșit, există o sensibilizare la tot ce are legătură cu cultura, fapt care determină și puterea de stat să trateze problemele artei într-un spirit analog cu acela de independență, pe care îl aplică în politica externă a României... Această posibilitate au valorificat-o superior cîțiva artiști ai generației mai tinere, care au reușit să creeze o artă românească de avangardă ce posedă rarul, în zilele noastre, avantaj de a nu fi marginală.

În românește de VICTOR IVANOVICI



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul la Întreprinderea Poligrafică "ARTA GRAFICĂ"

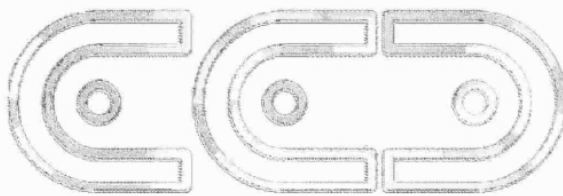
**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

Secolul 20

**REDACTIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI**

Lei 21

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

